

[AN]TON MÖLLER UND SEINE SCHULE

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERDEUTSCHEN RENAISSANCEMALEREI

(TEILDRUCK)



INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

BEI DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KGL. ALBERTUSUNIVERSITÄT ZU KÖNIGSBERG i. Pr.

VON

WALTER GYSSLING

STRASSBURG
Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz
(Heitz & Mündel)
1916

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Kgl. Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr.

Referent: Geheimrat Professor Dr. Haendcke.

Mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät erscheint die Dissertation als Teildruck. Die vollständige Abhandlung bildet Heft 196 der „Studien zur deutschen Kunstgeschichte" im Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel) in Straßburg.

Vorwort.

Bei der Vorbereitung der nachfolgenden Studie über das künstlerische Schaffen Anton Möllers und seiner Schule[1] wurde mir die Ueberwindung mancher auf dem noch wenig betretenen Pfade aufgetauchten Hemmnisse nur ermöglicht durch uneigen-

[1] Die bereits im Juli 1914 abgeschlossene Arbeit erscheint der bedrängten Zeitverhältnisse wegen erst jetzt und zwar in völlig unveränderter Form. Eine Berücksichtigung der inzwischen über diesen Gegenstand erschienenen Literatur war dem im Heeresdienst stehenden Verfasser zur Zeit leider unmöglich. Nicht ganz unerwähnt mögen jedoch an dieser Stelle einige neuere Ergebnisse der Danziger Lokalforschung bleiben.

So glaubt Geheimrat Muttray-Zoppot einen im Westpr. Kgl. Geh. Staatsarchiv zu Danzig befindlichen, wahrscheinlich um 1593 gezeichneten Kupferstich «Prospekt von Danzig vom Bischofsberge» unserem Künstler zuweisen zu dürfen, zumal dieser mit Vorliebe das Danziger Stadtbild auf seinen Gemäldungen und Zeichnungen als Hintergrund gewählt hat. Da es sich überdies hier um die Arbeit eines «geschickten Architekturzeichners und hervorragend bedeutenden Figurenmalers» handeln soll, als den wir Möller in den nachfolgenden Darlegungen kennen lernen werden und der uns hier ähnlich wie im wenig später entstandenen Trachtenbuch über die topographische Absicht der Darstellung hinaus eine wirklichkeitsgetreue Schilderung des Verkehrslebens vor den Danziger Stadttoren geben will, so dürfte diese kürzlich ausgesprochene Vermutung allem Anscheine nach sich bestätigen. Vgl. Muttray, Danzig zu Ende des 16. Jahrhunderts. Mitt. d. Westpr. Geschv. 1916. Nr. 3. S. 41. Eine Veröffentlichung

nützige fremde Mitarbeit, die mannigfachen Hinweise und Hilfen, die mir von kenntnisreichen Persönlichkeiten der Museums-, Archiv- und Bibliotheksverwaltung jederzeit in liebenswürdigster Weise zuteil wurden. Neben meinem hochverehrten Lehrer Herrn Geheimrat Professor Dr. Haendcke in Königsberg, dem ich auch die erste Anregung zu den hier niedergelegten Untersuchungen über das frühere Kunstleben meiner Heimat, welche mich nicht zuletzt auch aus lokalpatriotischen Gründen in immer gesteigertem Maße gefesselt haben, sowie manche weitere Förderung verdanke, fühle ich vor allem die Verpflichtung und das Bedürfnis, hier des Herrn Professor Stryowski, des früheren Konservators des Danziger Stadtmuseums zu gedenken, der auf Grund seiner nahen Beziehungen zu älteren Danziger Sammlern und Kunstfreunden und zahlreicher Erinnerungen sowie als Restaurator mehrerer Hauptwerke Anton Möllers mich durch zahllose wichtige Mitteilungen äußerst dankenswert unterstützt hat. Ferner schulde ich Dank dem ehrwürdigen Herrn Abt des Klosters Monte Oliveto Maggiore bei Siena D. Patrizio M[a] Pa-

dieses Prospektes hat jüngst der Westpreußische Geschichtsverein unternommen.

Nach liebenswürdiger Mitteilung ist es ferner Herrn Dr. Friedrich Secker inzwischen gelungen, das in der Danziger Städt. Gemäldegallerie befindliche Oelbildnis eines «Danziger Ferber als Bischof von Ermland» als mit Monogramm bezeichnetes und auf 1590 datiertes Werk unseres Künstlers festzulegen, welches eine wahrscheinlich nach einem Meister von etwa 1530 im Auftrage der Danziger Verwandten des ermländischen Bischofs gefertigte Kopie darstellt. Es würde sich hier also um Möllers erste gesicherte Porträtschöpfung handeln. Vgl. dazu Hans Friedrich Seckers demnächst erscheinende Schrift über die Neuerwerbungen des Danziger Museums 1915/16 (m. Abb.).

pucci, den Herren Dr. v. d. Gabelentz und Dr. W. Biehl vom Deutschen kunsthistorischen Institut in Florenz, welche die Liebenswürdigkeit hatten, mir umfassende Auszüge aus in Deutschland schwer zugänglichen Werken italienischer Literatur zu übermitteln, ferner für eine Anfrage Herrn Professor Max Rooses vom Museum Plantin-Moretus in Antwerpen, Herrn Museumsleiter Dr. Secker und Herrn Archivrat Dr. Schottmüller in Danzig, sowie Herrn Geh. Archivrat Dr. Karge-Königsberg, von denen mich die beiden letzten bei meinen leider wenig ergiebigen Archivstudien unterstützt haben, sowie den Vorständen verschiedener Danziger und Königsberger Kirchen, der Stadtbibliothek zu Königsberg und der Kupferstichsammlungen in Berlin, Dresden, Frankfurt a. M., Wien und Königsberg. Für die liebenswürdige Erlaubnis zum Besuche ihrer Privatsammlungen bin ich endlich noch dem kürzlich verstorbenen Herrn Domherrn Hundsdorf in Pelplin W/Pr. und Herrn Kaufmann Friedrich Basner in Zoppot aufrichtig verbunden. Allen denen, die mir sonst noch irgendwie beigestanden haben und etwa bei dieser Aufzählung übergangen sein sollten, sei wenigstens noch gemeinsam aufrichtigster Dank gezollt!

»Wir haben in unseren Kirchen der trefflichen Gemälde mehrere, die nur darum nicht geachtet und im Auslande nicht gekannt und berühmt sind, weil wir seltener von Reisenden besucht werden, welche die Kunst zu ihrem Studio machen.«

Gemälde von Danzig, 1809, S. 100.

Einleitung:

Anton Möllers kunsthistorische Stellung.

Das ausgehende 16. und das 17. Jahrhundert gehören bei manchen Fortschritten auch auf diesen Gebieten immer noch nicht zu dem am meisten und liebsten von der Forschung bebauten Feldern deutscher Kunstgeschichte und insbesondere wird das für die an künstlerischer Schaffenskraft im allgemeinen von jeher ärmeren und aus diesem Grunde auch immer etwas stiefmütterlich behandelten niederdeutschen Gebiete Geltung haben. Und hier ist wieder, wie es scheint, vor allem der die altpreußischen Lande umfassende Nordosten unseres Vaterlandes seinen künstlerischen Aeußerungen nach unbekannt geblieben. In den zusammenfassenden Gesamtdarstellungen der Entwickelung der Malerei und Graphik des vorliegenden Zeitraumes wird diese Gegend in der Regel so gut wie ganz übergangen. Nach Janitscheks verdienstlichen und immer noch grundlegendem Werk gewinnt es beinahe den Anschein, als sei im Nordosten die „in dürftigen Talenten fortvegetierenden“ Cranachschule gleichsam unmittelbar von der Schule der großen Niederländer, eines Rubens und Rembrandt abgelöst worden. Ehrenbergs Arbeit über „Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen“, entsprechend den ihr einmal gesetzten Grenzen, bricht kurz vor der Jahrhundertwende, näm-

lich etwa an dem Punkte der Entwicklung ab, wo die allein in den Rahmen der Untersuchung gezogene preußische Hofkunst schon einige Jahre vor dem Tode des Statthalters Georg Friedrich — gestorben 1603 — erlahmt und langsam zu erlöschen beginnt. Die Malerei und die Graphik des damals bedeutsamsten nordostdeutschen Kulturzentrums, der emporblühenden Ostseestadt Danzig, deren Kunstbedarf bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein ebenso wie der Königsbergs und des heutigen Ostpreußens[1] in erster Linie, von oberdeutschen, hier namentlich Augsburger und Cölner Meistern, sowie von meist italienisierenden Niederländern gespeist wurde, hat bisher erst in ihren dem 17. Jahrhundert, dem eigentlichen Barockzeitalter angehörenden Schöpfungen in der wissenschaftlichen Literatur und teilweise auch erst neuerdings größere Beachtung und Anerkennung gefunden.

Während die beiden bedeutendsten Danziger Stecherpersönlichkeiten dieser Epoche Wilhelm Hondius — im Haag geboren — und Jeremias Falck schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts durch Block[1a] ihre monographische Behandlung erhielten und schon bei Lützow aufgeführt sind, hat sich die Forschung mit den hervorragendsten Danziger Malern der Zeit, einem Andreas Stech[2] und Daniel Schultz[3] erst in den letzten Jahren näher abgegeben, und es hat sich dabei zum mindesten die starke künstlerische Kraft und Begabung dieser Nihderdeutschen für das Bildnisfach herausgestellt. Die zwischen diesem schon tief von niederländischem Formengeiste durchtränkten Künstlerkreise und der älteren vorzugsweise ober- und mitteldeutsch beeinflußten Richtung

[1] Hiervon legen die in den dortigen Kirchen zahlreich erhaltenen Altar- und Epitaphbilder Zeugnis ab.

[1a] J. C. Block, Jeremias Falck, sein Leben und seine Werke, Danzig 1890.

Derselbe, Das Kupferstichwerk des Wilhelm Hondius, Danzig 1891.

[2] B. Makowski, Der Danziger Maler Andreas Stech. Zeitschr. d. Westpreuß. Geschichtsvereins, Heft 52.

[3] Mit ihm hat sich u. a. A. von Trubnikoff-Petersburg beschäftigt.

noch gebliebene Lücke vorläufig auszufüllen, ist nun in der Hauptsache die vorliegende Arbeit bestimmt. Sie will einen für Niederdeutschland bestimmenden Künstler ins Licht rücken, der wohl die lokale Geschichtsschreibung, wie sie in der allgemein wenig gekannten ost- und westpreußischen Provinzialliteratur niedergelegt ist, stets lebhaft interessiert und gefesselt hat und auch in seiner engeren Heimat niemals verkannt und vergessen war, jedoch bisher in die Gesamtentwickelung der deutschen Kunst entweder garnicht oder doch nur in sehr unrichtigem Zusammenhange eingestellt worden ist.

Wenigstens fasse ich es in diesem Sinne auf, wenn Möller als unter dem Einflusse des Rubens stehend betrachtet wird und somit im Kreise jener Künstler lokalisiert wird, die schon mit ihrer ganzen Schaffenszeit und ihrem Stilcharakter nach dem 17. Jahrhundert angehören und als Schüler der niederländischen führenden Geister der Epoche, eines Rubens und Rembrandt zu betrachten sind, wie Andreas Stech, Samuel Hoffmann, Michael Willmann [3a] und Jürgen Ovens. Ebensowenig dürfte es angehen, sein großes Holzschnittwerk der Frauentrachten, wie Kristeller es getan hat, schon ganz zum Produkt der Verfallperiode dieser Kunstart zu stempeln. Ueberhaupt scheint es mir ein schiefes Bild von der Persönlichkeit unseres Künstlers zu ergeben, wenn man ihn als Vertreter eines schon mehr barock und vorwiegend niederländisch gearteteten Kunstwollens betrachtet. Denn dazu wurzelt dieser gewiß schon hart an der Schwelle einer neuen Stilperiode stehende Meister, wie die nachfolgenden Ausführungen dartun wollen, doch viel zu tief in den national deutschen Kunstströmungen des 16. Jahrhunderts, in der Schule Dürers, Cranachs und der Kleinmeister, ist noch viel zu stark erfüllt von dem auf harmonische Schönheit und gesetzmäßige Klarheit gerichteten

[3a] Dietrich Maul, Michael Willmann. Ein Beitrag zur Barockkunst Schlesiens. Mit 21 Lichtdrucktafeln (Studien z. deutsch. Kunstgeschichte). Straßburg.

Formideal der italienischen Renaissance, das neben den Einwirkungen der bodenständig deutschen und vor allem der romanistischen Kunstrichtung der Niederlande für sein Schaffen wesentlich bestimmend gewesen ist. Als Niederdeutscher ist er somit noch neben die italienisch beeinflußten Oberdeutschen des ausgehenden 16. Jahrhunderts, neben Künstler vom Schlage eines Johann von Aachen, Josef Heintz und Rottenhammer zu stellen; doch unterscheidet er sich von diesen meist eleganten Hofmalern und infolge näherer Berührung mit dem Süden reiner italienisch anmutenden Künstlern durch ein größereres Maß von urkräftiger Derbheit und frisch zugreifender Realistik in Auffassung und Formensprache und den diese wohl teilweise bedingenden kräftigen Einschlag niederländischer Kunstart. Gegenüber seinen ungefähren Zeit- und Stilgenossen auf graphischem Gebiete Stimmer, Amman und Maurer, die bei aller malerischen Ausgestaltung dem Holzschnitt noch etwas von seinem alten Liniencharakter gewahrt wissen wollen und ihn der monumentalen Steigerung der Form im italienischen Sinne dienstbar zu machen bestrebt sind, repräsentiert Möller schon die allerletzte Entwickelungsstufe der Holzschnittkunst des 16. Jahrhunderts, auf der sie unter dem Einflusse des niederländischen Linienstiches nach dem Ziele höchster malerischer Feinheit und stofflicher Brillanz trachtet.

Eine eingehende Analyse und Würdigung seines Werkes und seiner Persönlichkeit scheint mir nicht nur ein wünschenswerter weiterer Beitrag für eine zukünftige immer noch mangelnde Geschichte der Danziger Malerei [3b] zu sein, sondern auch wenigstens, wie mich dünkt, e i n e n neuen Gesichtspunkt für die

[3b] Diese, die mit Anton Möller als dem ersten einheimischen Maler der Weichselstadt zu beginnen hätte und im Verlaufe des 17. Jahrhunderts immer reicher an künstlerischen Erscheinungen und verzweigter sich gestaltet, könnte dann im 18. Jahrhundert mit Daniel Chodowiecki, Danzigs berühmtestem künstlerischem Sohne, endigen und so gleichsam in die Gesamtströmung der deutschen Kunstgeschichte einmünden.

Kenntnis der allgemeinen niederdeutschen Kunstentwicklung am Ausgang des 16. Jahrhunderts beizubringen.

Ich hoffe wenigstens, daß es mir in den nachfolgenden Auslassungen gelungen ist, den Beweis zu erbringen, daß die niederdeutschen Gebiete nicht nur auf dem Umwege über die Niederlande zur Aneignung der romanischen Formenwelt gekommen sind. Für den Nordosten, mindestens für Danzig, muß nämlich m. E. neben der gewiß auch hier stark in Anschlag zu bringenden Einwirkung des niederländischen Manierismus [3c], ähnlich wie für die im deutschen Süden, in Oesterreich und der Schweiz, wo sich die transalpinen Einströmungen aus der lokalen Nähe Oberitaliens ohne weiteres erklären, so auch für die Kunst der um 1600 in lebhaften Handelsbeziehungen mit den südlichen Ländern stehenden nordischen Seestadt direkter italienischer und auch hier speziell wohl venezianischer Einfluß angenommen werden. Wie weit sich dieser etwa noch bei anderen Künstlern und sonst in Altpreußen manifestiert, wird sich heute bei der geringen Bekanntschaft mit den hier erhaltenen malerischen Monumenten schwer angeben lassen. Soviel aber steht fest, daß Anton Möller als ein zum mindesten beachtenswerter, wahrscheinlich hervorragendster und vielleicht sogar einziger Vertreter dieser so außerordentlich kurzen und späten niederdeutschen Renaissanceperiode, die vielleicht selbst schon manches Barockelement keimhaft in sich birgt, ein bisher ausgelassenes Glied in der Kette der organisch sich entwickelnden Geschichte deutscher Malerei bildet. Ohne ihn entfernt auch nur für eine große und der Entwicklung seiner Kunst oder eines einzelnen Kunstzweiges neue Wege weisende Künstlerpersönlichkeit halten zu wollen, wie es ja in jenen unselbständigen, zurückschauenden und gefühlsleeren Zeiten nur noch wenige gab, so wird man doch wohl zugestehen müssen, daß dieser Niederdeutsche, dieser Altpreuße um nichts besser, aber

[3c] Dieser war im Nordwesten, wie z. B. das künstlerische Schaffen von Meistern aus der Richtung der Bruyns, tom Rings, eines Aldegrever anzeigt, ausschließlich vorherrschend.

auch um nichts geringer erscheint als die meisten seiner schon länger gewürdigten oberdeutschen Zeitgenossen. Wahrscheinlich ist sogar das im fernen Altpreußen erst relativ späte Eindringen oberdeutscher Kunstweise, die sein Schaffen in den Anfängen befruchtet hat, sowie die stärkere Durchsetzung mit niederländischen Stilelementen für den Eindruck und Wert seiner stellenweise dem süddeutschen Romanismus gegenüber vielleicht weniger „schön“, aber doch vielfach lebendiger und nordisch-charakteristischer wirkender Kunstschöpfungen nur von Vorteil gewesen.

Wenn es mir gelungen sein sollte, wenigstens hinsichtlich dieser italienisch-renaissancistischen Befruchtung etwas zur Klärung und Erweiterung unserer Kenntnis des niederdeutschen Kunstschaffens um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert beizutragen, so ist der Zweck der vorliegenden Studie hinlänglich erreicht. Denn ich bin mir vollkommen bewußt im einzelnen mit meiner Aufstellung und chronologischen Anordnung der Gemälde und Handzeichnungen Möllers nur etwas ganz Vorläufiges, Unabgeschlossenes, Ungesichertes gegeben zu haben und in der Konstruktion eines vielleicht überhaupt abzuleugnenden folgerichtigen künstlerischen Entwicklungsganges bei der geringen Zahl der auf uns gekommenen bezw. mir bekannt gewordenen Proben über erste Versuche und Ansätze noch nicht hinausgekommen zu sein. Ich bin ferner der Ueberzeugung, daß meine Bemühung um den „Maler von Danzig“ nur erst auf einen kleinen Teil aller erhaltenen Schöpfungen Anton Möllers und seiner lange nachwirkenden, weit über Altpreußen verzweigten Schule die Aufmerksamkeit gelenkt hat, hoffe aber doch, daß meine bescheidenen Anregungen immerhin dazu beitragen werden, die so neu eingeeitete Debatte über unseren nicht nur lokal-historisch interessierenden Künstler in Fluß zu bringen und ihren Gegenstand zu bereichern.

Kapitel I.

Lebensgang und Umgebung.

Ueber die äußeren Lebensschicksale, wie vor allem über die Jugendentwickelung Anton Möllers [1] breitet sich ein kaum zu durchdringendes Dunkel, das bis jetzt erst in einzelnen Punkten und Partien durch urkundliche Nachrichten aufgehellt und geklärt

[1] Die bei den Autoren älterer Reisebeschreibungen und Danziger Topographieen, namentlich denen vom Ende des 18. und Anfang des 19 Jh., sowie in Kirchen- und Kämmereibüchern beliebte hochdeutsche Schreibform des Namens «Müller» oder gar «Miller» (Bernoulli, Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen usw. 1779 S. 155) beruht wohl auf einem Irrtum Der Künstler selbst nennt sich jedenfalls in den Signaturen seiner Werke sowie auf einem eigenhändigen Schriftblatte stets «Möller» oder latinisiert «Moller» und wird auch in einer von einem Mitgliede seiner Familie verfaßten Chronik nur so genannt, wie auch schon der Name seines Vaters in den Hofrechnungsbüchern unter den Barbieren die nämliche Schreibweise zeigt. Das Nagler'sche Allgemeine Künstlerlexikon (1841) widmet ihm sogar noch zwei getrennte Artikel, nämlich unter «Moller» und «Möller». Ganz irrig scheint mir auch Hagens («Beschreibung der Domkirche zu Königsberg» 1833, S. 139) frühere Annahme, es handle sich bei der Bezeichnung «Müller» ähnlich wie bei Cranach nur um einen Hinweis auf sein Malergewerbe. Dagegen spricht der Umstand daß der Rat von Danzig einen Vertrag ausdrücklich mit «Anthonio Muller Maller» abschließt. Vgl. Kämmereibuch von 1598/99 (Danzig, Königl. Geh. Staats-Arch., 300, XII Nr. 27. Bl. 68) und Bertling, Excerpte (Danzig, Stadtbibliothek, Ms. 2490).

werden konnte[2]. Da uuser Künstler anscheinend weder Hofmaler gewesen ist, noch einer Malergilde[3] angehört hat, so ist auch in den sonst meist wertvolle Fingerzeige bietenden Hofrechnungen und Gewerkschaftsbüchern, wie in ähnlichen Aktenstücken in unserem Falle keine Ausbeute zu machen. Auch die vielfach gut verwendbaren Bürgerbücher lassen uns hier im Stich, und es will sogar scheinen, als ob Möller in Danzig, der Stadt seines langjährigen Wirkens, nicht einmal das Bürgerrecht erworben habe. Wir sind somit außer auf vereinzelte Signaturen und sonstige Gegebenheiten der Werke auf einige in Kirchen- und Kämmereibüchern zerstreute Notizen, ein seinen Dürerkopieen beigegebenes eigenhändiges Schriftblatt, eine Familienchronik und wenige flüchtige Bemerkungen von Zeitgenossen und Späteren angewiesen. Nur mit Hilfe ziemlich hypothetischer Konstruktionen ist es vorläufig möglich, die immer von neuem abreißenden Fäden der Ueberlieferung wieder anzuknüpfen. Die Notwendigkeit dem hier zu errichtenden Gebäude des künstlerischen Werkes und der künstlerischen Persönlichkeit Möllers gleichsam seine biographische Basis zu geben, sowie die nur geringe noch bestehende Hoffnung auf Auffindung unerforschten Urkundenmaterials dürfte die Rechtfertigung des an sich gewagten Beginnens abgeben. Um nun aber dem so zustande kommenden immerhin nur blassen Lebensbilde mehr Relief und Farbe leihen zu können, sei dasselbe vor dem Hintergrunde der allgemeinen kulturellen und

[2] Schon ältere Schriftsteller bedauern ihre Unkenntnis seiner Lebensgeschichte; so klagt Löschin (Danzig und seine Umgebungen, 1836), «daß von seinen Schicksalen die Geschichte unserer Stadt uns keine weitere Nachricht aufbehielt».

[3] Der Danziger Zunftverband, der «Mahler und Conterfayer», dem sonst fast alle bedeutenderen Maler der Weichselstadt im 17. Jh. zugehören, ist erst nach Möllers Tode Ende September 1612 gegründet worden. Ob der unter den Mitgliedern des Gewerks aufgeführte Hans Möller ein Sohn oder Verwandter unseres Künstlers gewesen ist, muß dahingestellt bleiben. Vgl. Cuny, Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jh. Frankfurt 1910; Bertling, Exzerpte zur Geschichte der Danziger Gewerke, a. a. O.

künstlerischen Zeitverhältnissen seiner niederdeutschen Heimat gezeichnet, in der Erwartung, daß sich hieran auch gelegentlich nicht unwichtige Schlüsse auf unseren individuellen Sonderfall ziehen lassen werden.

Schon Zeit und Ort der Geburt lassen sich bei unserem Künstler immer noch nicht mit Sicherheit fixieren, wenn auch manches dafür zu sprechen scheint, daß Möller wahrscheinlich um 1563 in Königsberg das Licht der Welt erblickt hat, sicherlich nicht wie man lange früher gemeint hat in der alten Hansastadt an der Mottlau, wo er dann die längste Zeit seines Lebens zugebracht und den Gipfel seiner Kunst erklommen hat. Der Künstler selbst hat uns nämlich auf einem Schriftblatte[4] das er einem Folioheft mit Federzeichnungen nach Dürer'schen Holzschnitten beigab, das Jahr 1578 als das des Anfanges seiner Lehrjahre bezeugt und man wird nicht fehl gehen in der schon von Hagen und Bertling[5] vertretenen Annahme, daß das nach Analogie anderer zeitgenössischer Künstler kaum früher als im Alter von etwa 15 Jahren geschehen sein könne, was auf 1563 als Geburtsjahr weist. Da der Vater unseres Künstlers, welcher Hofbarbier und Hofwundarzt Herzog Albrechts I. und nach dessen Tode seines Nachfolgers, des schwachsinnigen Albrecht Friedrich in Königsberg war, dieses Amt aber erst seit 1566 bekleidet zu haben scheint[6], und wir seinen früheren Aufenthaltsort, der freilich

[4] Abgedruckt in Meusels Neuem Museum für Künstler und Kunstliebhaber, Leipzig 1794 S. 239.

[5] August Hagen, Ueber die Künstler Anton Möller und Joachim Bering und ihre Arbeiten. Neue Preuß. Prov. Bl. Bd. 4, 1847 S. 416 ff. Bertling, Der Maler von Danzig und seine Zeit. Danziger Zeitg. Beil. zu Nr. 15593 1885; derselbe: Nachwort zur Faksimile-Ausgabe von Anton Möllers Danziger Frauentrachten-Buch, Danzig 1886. Auf Grund dieser Aufsätze schreibt v. Donop über Möller in der Allg. Deutsch. Biogr. Leipzig 1885, ohne neues zu bringen.

[6] Auszgabe Geldt des Herzogtums Preußen von 1563—1577. Königl. Geh. Staats-Arch. zu Königsberg, Vol. 13480—13494. In den Eintragungen der Rechnungsbücher wird unter der Rubrik «Balbirer» erstmalig im Jahre 1566 ein «Meister Anthoni Balbir» aufgeführt, der

auch Königsberg gewesen sein kann, bestimmt aber im heutigen Ostpreußen gelegen hat, nicht mit voller Sicherheit angeben können, so muß die Frage nach dem Geburtsort leider ebenfalls offen bleiben.

Genauer sind wir erfreulicherweise über seine Familienverhältnisse unterrichtet. Sein Vater gleichen Namens, dessen Amtswohnung im untersten Geschosse des herzoglichen Schlosses lag[7], war vermählt mit Ursula Harman — lat. Hermens —, die ihm 5 Kinder geschenkt hat, nämlich „Anton den berühmten Maler in Danzig", Barbara, Katharina Johannes und Maria[8]. Schon im Jahre 1575 wurde dem jungen Möller der Vater durch den Tod

wohl zweifellos mit dem in der Familienchronik als Vater unseres Künstlers bezeichneten «Hofbalbir Antonius Möller» zu identifizieren ist — im Rechnungsbuch von 1570 auch der volle Name «Antony Möller». Da nun vor 1566 in den beiden letzten Jahren keine Hofbarbiere erwähnt werden und 1563 ohne Nennung Möllers zwei Beamte dieser Art genannt sind, während weiterhin bis 1575 niemals der Name des Meisters Antony fehlt, so darf wohl hieraus mit einiger Wahrscheinlichkeit auf 1566 als Berufungsjahr geschlossen werden.

[7] Caspar Hennenberger, Erclerung der Preußischen größern Landtaffel oder Mappen bei Georgen Osterbergern, Königsberg 1595 S. 180. Hier findet sich anläßlich der Schilderung des Sturzes eines Herrn v. Budlitz mit dem Pferde in den Schloßbrunnen die Bemerkung, daß man ihn «für todt unten ins Balbierers Gemach» brachte (1552). Es ist anzunehmen, daß sich auch noch zu Möllers Zeit die Wohnung des Hofbarbiers im unteren Geschosse nach dem Schloßhofe zu befunden habe.

[8] Stamm und Geschlechtsbuch der Weger nebenst derselben Lebenslauf vom Jahre 1498 mit einer gedruckten Beilage: Intimatio funebris in honorem Johannis Wegeri. 1628. Die genealogisch auch sonst wohl aufschlußreiche Chronik dürfte sich vielleicht im Besitze eines noch lebenden Nachkommen der Familie befinden, die nach Hagen 1847 noch in männlichen Nachkommen fortbestand. Leider ist mir jedoch bisher ihre Wiederauffindung nicht geglückt, sodaß ich auf die Kenntnis der umfangreichen Auszüge in Hagens unveröffentlichten Manuscripten beschränkt bin, die freilich alles für uns Wissenswerte enthalten dürften. (Königsberg, Kgl. u. Universitäts-Bibliothek Bd. 75 S. 107, Ms. 2600, 44). Vgl. auch Hagen, Anton Möller wahrscheinlich ein Königsberger. Danziger Dampfboot Nr. 77, Danzig 1840.

entrissen [9], und kaum 2 Jahre später ging seine Mutter einen neuen Ehebund ein. Am 29. Dezember 1577 heiratete diese nämlich den Wundarzt und Barbier Johann Weger, der im Todesjahre ihres Gatten von weiten Reisen, welche ihn durch Spanien, England, Rußland und fast alle deutschen Lande geführt hatten, nach Preußen gelangt war und sich in der Pregelstadt niedergelassen hatte, wo er dann später die angesehene Stellung eines kurfürstlichen Hofchirurgus inne hatte. Auch dieser zweiten Ehe der Ursula Harman entsprossen fünf Kinder: Michael. Andreas, Susanne, Ursula und Margarethe. Im Jahre 1594 verlor dann Anton Möller auch seine Mutter, die am 22. Dezember beerdigt wurde, und schon vorher in zartestem Mädchenalter raffte der Tod seine ältere Schwester Barbara aus dem Leben hinweg, die dem Bruder für eine Auferstehende seines Königsberger Weltgerichtaltars in der Steindammer Kirche zum Modell gedient hat. Schon daraus scheint hervorzugehen, daß Möller auch nach seiner späteren Uebersiedelung nach Danzig, wo das genannte Altarbild entstanden sein wird, den Zusammenhang mit der Heimat und den Seinen, noch aufrecht erhalten hat, was sich denn wohl auch in gelegentlichen mutmaßlich gleichzeitig dem

[9] Aus diesem Jahre findet sich in den Hofrechnungen S. 326 die Eintragung: «Der Meister Anthoni sein (?) Arztlonn lautt der Rechnung, denn 26. November empfing Ihr Bruder Daniell Harman.» Da hier einem anderen, wohl einem Verwandten das für Möller bestimmte Gehalt ausgehändigt wird, so liegt die Vermutung nahe, daß der herzogliche Hofbarbier damals entweder krank lag oder nicht mehr am Leben war. Darin bestärkt die Eintragung aus dem folgenden Jahre S. 296: «Meister Hanszen dem Hofbalbierer laut seiner übergebenen Rechnung Gelt.» Da des seit 1566 stets aufgeführten Möller, der sogar 1574 noch neben «Hanszen Peng» genannt wird, nach 1575 nirgends mehr Erwähnung geschieht. so darf daraus wohl mit Recht der Schluß gezogen werden, daß das Hofamt inzwischen in die Hände des schon früher mehrmals als Barbier und Wundarzt genannten Hans Peng übergegangen ist. Für den wohl vor dem 26. November bereits verstorbenen Vater unseres Künstlers scheint sein Schwager, der Bruder seiner Gattin, Daniel Harman, sein Gehalt in Empfang genommen zu haben.

Besuch seiner Anverwandten wie künstlerischen Zwecken dienenden Reisen nach Königsberg geäußert haben wird. Nach dem Hinscheiden der Mutter werden sich dann allerdings wohl bald die schon seit ihrer raschen Wiederverheiratung ziemlich gelockerten Beziehungen zum Elternhause so gut wie ganz gelöst haben, zumal der Stiefvater schon im nächsten Jahre einen neuen Ehebund mit Barbara Danhäuser einging[10], und seine Stiefkinder aus erster Ehe wohl kaum mehr mit allzu sorgende Liebe umhegt haben wird.

Fast unmittellbar nachdem seine Mutter dem zweiten Gatten die Hand gereicht hatte, hat der junge Anton, fast noch ein Knabe, sein Elternhaus verlassen und ist am 22. April 1578 bei einem Maler in die Lehre getreten, um dort 7 Jahre lang bis 1585 seinen Studien obzuliegen[11]. Von wem aber und an welchem Orte der junge Möller die erste Unterweisung in seiner Kunst empfangen hat, muß leider heute noch ebenso dahingestellt bleiben, wie zu Hagens[11a] Zeit. Denn dessen Vermutung, daß

[10] Dieser zweiten Ehe entstammte Bürgermeister Johann Weger, der Verfasser des oben erwähnten Geschlechtsbuches, der am 28. Januar 1608 geboren, 1648 «Maria Herrn Albrecht Möller Chirurgi der Altenstadt nachgelassene Tochter — geb. 1612, gest. 1672 — heiratete und 1685 starb». Wenn wir auch nicht das verwandtschaftliche Verhältnis kennen, in dem dieser Stadtchirurg zum Hofbarbier Anton Möller und zu unserm Künstler gestanden hat, so scheint daraus der Schluß auf elne fortbestehende nähere Verbindung der beiden Familien zulässig zu sein. Vgl. Leichenpredigten für Bürgermeister Johann Weger, verfaßt von Bernhard von Sanden, 1686. Königsberg, Stadtbibliothek.

[11] Daß dem Folioheft mit Federkopieen nach Dürer vorgesetzte Textblatt befand sich noch 1794 — vgl. Meusel a. a. O. — in der Sammlung des Ingenieurs Sechter in Prag, wird dann aber wohl bald verloren gegangen sein, da es bereits 1845 beim Verkauf der Sammlung des Grafen Sternberg Manderscheid, der den Folioband inzwischen erworben hatte, im Auktionskataloge als fehlend genannt wird. Vgl. Frenzel, Die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen des Grafen Franz von Sternberg Manderscheid, Bd. 5, Dresden u. Leipzig, 1845 S. 45.

[11a] Provinzial-Blätter a. a. O. In Meusels: Neuem Museum 1794 wird er noch für einen direkten Schüler Dürers gehalten, während

Hans Heffener[12], der Nachfolger seines Schwagers, des 1549 verstorbenen Dürerschülers Crispin Herrant[13] als Hofmaler Herzog Albrechts der Lehrmeister unseres Künstlers in Königsberg gewesen sei, hat doch heute kaum einmal den Wert einer glaubwürdigen Hypothese. Seine Verwandtschaft mit Crispin und sein bezeugter Besuch in der Stadt Albrecht Dürers ist nämlich so gut wie das einzige, was dafür sprechen könnte. Von 1550 an[14], in welchem Jahre der Künstler Königsberg verließ, um nach Ablauf seines Urlaubs in die Dienste des ermländischen Bischofs nach Heilsberg zurückzukehren, ist er überhaupt nicht mehr urkundlich nachzuweisen. Daß er aber nochmals an den Hof Albrechts gekommen ist, hat nach den brieflichen Dokumenten zu urteilen wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Freilich könnte Möller sehr wohl auch in Heilsberg in Heffeners Werkstatt die Anfangsgründe seiner Kunst gelegt haben, da uns ja der Ort, wo er seine Lehrzeit verbrachte, nicht überliefert ist. Da wir nun weder genau wissen, ob der bischöfliche Hofmaler zu Beginn der Lehrzeit unseres Künstlers noch am Leben war und wir kein gesichertes Werk seiner Hand kennen, sodaß man auch auf dem Wege stilkritischer Vergleichung etwa mit Möllers frühen Arbeiten nicht zum Ziele gelangen kann, so fehlt m. E. vorläufig ein bestimmterer Anhaltspunkt, um in ihm den Lehrherrn Möllers erblicken zu können. Dasselbe gilt auch von den übrigen Künstlern, die im fraglichen Zeitabschnitt für den herzoglichen Hof zeitweise oder ständig gearbeitet haben, wie das

Frenzel a. a. O. in ihm nur noch den «Zögling eines der berühmten Dürerschen Schüler» sehen möchte und meint, daß er «ohnfehlbar 1602 in Nürnberg an der Pest gestorben».

12 Die Porträts des Nicolaus Kopernikus Mitteilungen des Ermländ. Kunstvereins, Heft 3, Leipzig 1875 S. 79.

13 Hagen, Ueber Crispin Herrant und ein Gemälde seiner Hand. Altpr. Monatsschr. Bd. 4. Königsberg, 1867 S. 454.

14 Hermann Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen, Leipzig und Berlin 1899 S. 27. Vgl. auch den Urkundenanhang Nr. 346, 354.

in den Rechnungsbüchern der herzoglichen Rentkammer, in Briefen und ähnlichen urkundlichen Nachrichten bezeugt ist. Der Hofmaler jener Tage, Adam Lange, gestorben 1593, erscheint weit mehr als Handwerker wie als Künstler und von den übrigen in Königsberg lebenden und schaffenden Meistern, die aber sicher keine großen Talente gewesen sein dürften, kennt man nicht viel mehr als die Namen; nur von Anton Millert[15] steht urkundlich fest, daß er um 1578 aus dem Jülich'schen Lande nach Königsberg kam, Epitaphgemälde für ostpreußische Familien arbeitete[16] und ohne einer Zusage entsprechend Hofmaler geworden zu sein nach 1593 starb. Obwohl auch von ihm beglaubigte Werke nicht erhalten sind, so wird man m. E. vielleicht doch in Millert mit größerem Rechte als in Heffner als dem einzigen, der in der bezeugten Lehrzeit Möllers sicherer faßbar ist und weil auch er aus dem kunstreicheren Südwesten des deutschen Landes, aus den den Niederlanden benachbarten mittelrheinischen Gegenden zu den baltischen Gestaden gekommen war, den Lehrherrn unseres Künstlers vermuten dürfen. Da es sich aber auch bei diesem — mag es nun Millert oder ein anderer in Ostpreußen tätiger Oberdeutscher gewesen sein — wohl ohne Zweifel um keine bedeutendere Künstlerpersönlichkeit, sondern wohl um nicht viel mehr als einen braven, soliden Handwerker gehandelt haben dürfte, so scheint mir im Grunde wichtiger als der Name seines besonderen Lehrmeisters, von dem er doch wohl in erster Linie nur Unterweisungen im Manuell-Technischen erhalten haben wird,

[15] Ehrenberg, a. a. O. S. 103 und 113, Anhang Nr. 675 ff. 691.

[16] Mit Millert ist das Epitaph der Familie Schlieffen, an die er nachweislich ein Epitaphbild verkauft hat im Königsberger Dome (Südwand des hohen Chores) seines angeblich rheinischen Landschaftscharakters wegen von Ehrenberg in Zusammenhang gebracht worden. Hiergegen scheint aber schon das frühe Sterbedatum des Stifters — 1569 — zu sprechen. Leider hängt das die Auferstehung mit Stiftern darstellende Bild heute unglücklich hoch und dunkel, so daß kaum die Möglichkeit eines Vergleiches mit Möllers Stilweise gegeben ist. Vgl. Hagen, Domkirche, 1833, S. 219 und Dethlefsen, Die Domkirche zu Königsberg, 1912.

die Kenntnis der gesamten künstlerischen Atmosphäre, die der junge Möller in Königsberg bezw. in Ostpreußen während seiner Lehrjahre einzuatmen bekam.

Die Nürnberger und Wittenberger Kunst wird es vor allem gewesen sein, von der er hier in der abgelegenen Ostmark einen Hauch verspürt haben wird, auch wenn der Lehrer unseres Künstlers zu diesen beiden wichtigen Kunstzentren des 16. Jahrhunderts in keiner unmittelbaren Beziehung gestanden haben sollte. Seit der Regierungszeit Herzog Albrechts bestand nämlich ein ständiger Konnex zwischen den an einheimischer Kunst wenig reichen preußischen Landen und dem blühenden künstlerischen Leben der ober- und mitteldeutschen Gegenden. Der Herzog selbst, der fränkischen Linie des Hauses Hohenzollern entsprossen, war in unmittelbarster Nähe Nürnbergs und im bewunderungsvollen Anschauen Dürerscher Kunst aufgewachsen. Da er mit seiner alten Heimat einen innigen Zusammenhang aufrecht erhielt, so zeigte er sich auch bemüht, wie er mit Dürer und Cranach[17] persönliche und künstlerische Beziehungen anknüpfte, vorzugsweise Schüler und Gehilfen dieser beiden Großen in sein Land zu ziehen, in der edeln Absicht, ihm auch etwas von oberdeutschem Kunstglanze zuteil werden zu lassen. Wenn nun auch diese Künstler[17a] nur dürftige, epigonenhafte Talente waren, mit einem gewissen Abglanz vom Geiste der großen fränkischen und sächsischen Kunst mag ihr Aufenthalt und ihr Schaffen immerhin das östliche Land durchleuchtet haben. So wird man denn leicht begreifen können, daß in solcher Umgebung in unserem Künstler schon früh der Sinn und das Interesse für die Erzeugnisse Dürerscher Graphik geweckt wurde, selbst Originalblätter ihm in die Hände kamen

[17] Voigt, Des Markgrafen Albrecht Briefwechsel mit den beiden Malern Lucas Cranach. Beitr. z. Kunde Preußens. Königsberg, Bd. 3, 1817; Ehrenberg a. a. O. S. 18.

[17a] Außer Herrant und Heffener sei noch Heinrich Königswieser (gest. um 1583) als in Königsberg geborener Schüler des jüngeren Cranach genannt, welcher seiner Hofstellung enthoben zu Beginn von Möllers Lehrzeit noch am Leben war.

und er so während seiner Lehrzeit in den freien Stunden — die eigentlichen Lehrstunden wurden wohl mit mehr handwerklichen Uebungen angefüllt — keine schönere und nützlichere Beschäftigung kannte, als die viel bewunderten Holzschnittfolgen des großen Nürnberger Meisters getreulich und fein mit der Feder zu kopieren, ja sogar nach seinem eigenen Bericht, wenn ihm sonst keine Zeit dazu übrig blieb, des öfteren die Stunden der Nachtruhe zu Hilfe nahm.

Außer mit dem Wesen Dürer-Cranachscher Kunst wird Möller wohl auch schon in seinen Jugendjahren mit der „kleinmeisterlichen" Eigenart bekannt geworden sein; freilich wissen wir nur von zwei Vertretern dieser Richtung, Jakob Binck und Georg Pencz mit Bestimmtheit, daß sie zum Königsberger Hofe in Beziehung getreten sind, wenn auch der zum Hofmaler berufene Pencz wahrscheinlich nicht lange nach seiner Ankunft in Preußen gestorben ist. Immerhin wird man daraus doch vielleicht den Schluß ziehen dürfen, daß auch noch zu Möllers Tagen die Tradition der kleinmeisterlichen Kunstweise in Ostpreußen lebendig gewesen sein wird. Daß im besonderen unserem Künstler Stichelarbeiten des auch von Binck kopierten Hans Sebald Beham[18] vor Augen gekommen sind, scheinen seine frühesten Stichvorlagen zu beweisen, und es dünkt mich, daß das eher in Königsberg als in dem in künstlerischer Beziehung vorzugsweise niederländisch und italienisch beeinflußten Danzig geschehen sein wird. Allerdings scheint namentlich seit der Regierungszeit Albrecht Friedrichs wie auf dem Gebiete der Plastik (Cornelis Floris) so auch in der Malerei der niederländische Einfluß auch in Königsberg entsprechend der wachsenden Bedeutung dieses Kunstlandes sich stärker bemerkbar gemacht zu haben. Wenigstens erfahren wir aus den Rechnungsbüchern[19] der Zeit, daß damals eine Reihe

18 H. W. Singer, Die Kleinmeister. Künstlermonographien, Bielefeld u. Leipzig 1908, S. 76.

19 Vgl. Ehrenbergs Auszüge aus den Rechnungsbüchern der Herzogl. Rentkammer, besonders aus den Jahren 1575—1581, S. 253 ff.

niederländischer Maler in Königsberg lebten und vom herzoglichen Hofe beschäftigt wurden. So geringwertig ihre Produktion wahrscheinlich auch gewesen ist, einen ersten Eindruck von niederländischer Kunstart, wie sie sich ebenfalls schon in Möllers frühen Blättern wiederzuspiegeln scheint, mögen sie dem jungen Künstler immerhin zu vermitteln vermocht haben, wenn er auch, wie gesagt, die in erster Linie bestimmenden Einwirkungen zunächst von der oberdeutschen Kunstweise emptangen haben dürfte.

Trotz der in Möllers bezeugte Lehrzeit fallenden vorübergehenden Belebungsversuche unter der Regentschaft des kunstfreundlichen fränkischen Markgrafen Georg Friedrich wird man doch von einem unaufhaltsamen Rückgang des zu Albrechts Zeit kulminierenden preußischen Kunstlebens, vor allem auf dem Gebiete der Malerei sprechen müssen, das dann nach dem Ableben des Statthalters mit dem Verlust der politischen Selbständigkeit fast gäuzlich versiegt ist. Möller mag nach Beendigung seiner Lehrzeit halb unbewußt gefühlt haben, daß sein künstlerisches Wirken mit den preußischen Landen verknüpfen sich einem sinkenden Fahrzeug anvertrauen hieß. So wird es denn den begabten und strebsamen Jüngling bald aus Preußen fortgetrieben haben. Es war das kein Wunder; denn das von den allgemeinen deutschen und internationalen Kulturzusammenhängen fast gänzlich abgetrennte Herzogtum Preußen war kein guter Nährboden der Kunst. Als daher an Möller die Schicksalsfrage herantrat, wo er sich als Freimeister niederlassen wollte, da wird jedenfalls für ihn nichts näher liegender und verlockender gewesen sein, als sich nach der an künstlerischer Kultur soviel reicheren Nachbarstadt Danzig zu wenden, mit der der Königsberger Herzogshof gerade in jenen Jahren sehr lebhafte Beziehungen unterhielt. Aus den Hofrechnungen sowie den verschiedenen Schreiben der preußischen Regierung an den Rat von Danzig geht nämlich hervor, daß damals nicht nur vielfach Danziger Architekten und Handwerker vom Herzog beschäftigt wurden, sondern auch sogar

ein später der dortigen Zunft zugehöriger Maler, Gerdt Jantzen,[20] seit 1583, also gerade in den letzten Jahren der Lehrzeit unseres Künstlers häufiger mit Bildnisaufträgen bedacht wurde und sogar gelegentlich selbst Reisen nach Königsberg unternommen hat, was in unserem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben soll. Ist es doch nicht ausgeschlossen, daß der Aufenthalt dieser Künstler und vielleicht sogar eine persönliche Berührung mit ihnen unserem jungen Meister den Gedanken nahe gelegt hat, das mehr höfisch-enge Königsberg mit der freieren und frischeren Atmosphäre des vergleichsweise beinahe weltstädtischen Danzig zu vertauschen. War im Herzogtum Preußen gerade in jenen Jahren ein Rückschritt des allgemeinen Kulturlebens eingetreten, so erlebte die nahe Handelsrepublik an der Mottlau gerade in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts eine ungeahnte Blüteepoche auf allen Gebieten wirtschaftlichen und kulturellen Lebens,[21] wie sie die Hansastadt seit den Tagen des Mittelalters, der Entstehungszeit ihrer monumentalen gotischen Kirchenbauten nicht mehr erlebt hatte. Die immerhin nur kleine Seestadt, die noch dazu fast ständig mit ihren polnischen Schutzherren um ihre Privilegien streiten mußte und nicht selten noch dazu von religiösen Wirren heimgesucht wurde, entwickelte sich zu einer der ersten und reichsten Handelsmetropolen Europas. Stolz und sieghaft wehte ihre Flagge auf fast allen Europa umspülenden Meeren und zeigte sich in den spanisch-portugiesischen wie vor allem in den italienischen Hafenplätzen[21a]. Die Folge war, daß mit den immer aus-

20 Außer Porträts verschiedener Fürstlichkeiten malte er 1584, in welchem Jahre er eine besonders rege Kunsttätigkeit für den preußischen Hof entfaltet zu haben scheint, Darstellungen der sieben Tugenden. Leider haben jedoch malerische Werke von ihm bisher weder in Königsberg noch in Danzig aufgefunden werden können.

21 Simson, Geschichte der Stadt Danzig. Danzig 1903.

21a Cuny, Danzigs Kunst und Kultur, Frankfurt 1910. Löschin, Beiträge zur Geschichte Danzigs und seiner Umgebungen, Heft 2, Danzig 1837, S. 17 ff.: Ogiers Bericht über seinen Aufenthalt in Danzig im Jahre 1635.

gedehnteren und großzügiger gewordenen Unternehmungen der Danziger Kaufherren und dem wachsenden Wohlstande nicht nur die gesamte Lebenshaltung sich veredelte und verfeinerte, sondern auch das Kulturleben der Weichselstadt einen großen internationalen Zug erhielt.

Auch der Kunstentwicklung waren hier natürlich ganz andere Voraussetzungen gegeben. Die namentlich aus den Niederlanden und Italien einströmenden mannigfachen Anregungen stießen hier auf empfängliche und gebildete Sinne, wie überhaupt zahlreiche Einwanderungen niederländischer Flüchtlinge [22] stattfanden, die in den unruhigen Zeiten des Befreiungskampfes ihr Vaterland verlassen mußten, so haben sich auch in dieser Zeit in Danzig nach den Bürgerbüchern eine große Menge niederländischer Künstler angesiedelt [23]. Um ihre Schaffensweise kennen zu lernen, brauchte ein einheimischer Meister also nicht in das Heimatland dieser Kunst zu gehen, da ihre Erzeugnisse ihm auch in der Ostseestadt vor Augen traten. In Bezug auf die italienische Kunst aber war das nicht in dem Maße der Fall; wenn es auch vereinzelte Italiener, meist Kaufleute und Gelehrte gab, die sich in Danzig niederließen, so sind doch italienische Künstler, jedenfalls Maler bisher nicht dort nachgewiesen [24]. Wenn auch der Danziger

[22] Bertling, Der Maler von Danzig, a. a. O.

[23] Vgl. Hirsch a. a. O. S. 224. Allmählich scheint sich die massenhafte Einwanderung fremder Künstler zu einem Uebel ausgewachsen zu haben; denn die sich so geschädigt fühlenden Danziger Meister wandten sich am 29. Juli 1594 in einer Supplikation folgenden Wortlautes an den Rat: «Da eine unzählige Menge fremder Maler aus allen Landen, ohne Unterscheidt tagsteglicher in diese Stadt einschleichen, in den Schein, der freien Kunst» (obgleich sie wenig oder nichts gelernt hätten) ihr Gewerbe treiben, untaugliche Arbeit liefern, den «Bürgern» das Brod abspänstig machen, ja verhöhnen, daß jene Bürgerrecht genommen, bitten sie dem ı reiben das Ende machen.» Es dürfte vielleicht mehr im Konkurrenzneid der Supplikanten als in wirklicher Unfähigkeit jener fremden Meister die Veranlassung zu diesem Schritte zu erblicken sein. Vgl. Bertling, Excerpte, Danzig, Stadtbibliothek.

[24] Bezeugt ist nach Cuny lediglich die Berufung zweier italienischer Festungsingenieure aus Vercelli um 1602.

Künstler schon in der verwässerten Form des niederländischen Romanismus einen Hauch transalpinen Kunstwollens verspürt haben wird, so legt doch der enge kommerzielle und kulturelle Konnex mit den italienischen Kunstzentren der Renaissance die Annahme nahe, daß er die häufig sich darbietende günstige Gelegenheit, die große südliche Kunst an der Quelle in ihrer reinen Schönheit studieren zu können, dankbar benutzt haben wird. So werden wir auch bei unserem Künstler, dessen Werken soviel Romanisches anhaftet, vermuten dürfen, daß nicht lange nach seiner Uebersiedelung nach Danzig in ihm der Wunsch wach geworden sein wird, das „gelobte Land" jenseits der Alpen zu sehen, von dessen gewaltiger Formensprache ihm schon im Norden eine flüchtige Ahnung aufgegangen sein dürfte. Da war doch wohl für ihn Venedig die schon ihrer örtlichen Lage wegen am leichtesten zu erreichende italienische Stadt, die überdies mit der nordischen Kaufmannsrepublik an der Weichselmündung gerade zu Möllers Zeiten in so nahe und andauernde Handelsbeziehungen wie mit keiner anderen Stadt Italiens getreten ist[25]. Wenn nun auch die engeren auf Verträgen fußenden Handelsverbindungen der beiden Seestädte erst seit den 90er Jahren datieren, so dürfte doch immerhin ein gewisser kommerzieller und geistiger Zusammenhang wohl schon einige Jahre früher bestanden haben. Es wird auch kaum nur ein Zufall gewesen sein und im Danziger Ansehen Anton Möllers allein seinen Grund haben, daß gerade unser in der Stadt der Lagunen gebildete und bekannte Meister dazu vom Rate ausersehen wurde, die von der venezianischen Regierung erbetene Danziger Stadtansicht zu arbeiten[26]. Da wir nun auch sonst Venedig als beliebte Bildungsstätte damaliger Künstler kennen, welche im Gegensatz zum übrigen Italien die

[25] Theod. Hirsch, Ueber den Handelsverkehr Danzigs mit den italienischen Staaten zu Ende des 16. Jahrhunderts. Neue Pr. Prov. Bl. Bd. 4, 1847, S. 97.

[26] Vgl. Kämmereibücher, 1598—1601. Danzig, Königl. Geh. Staats-Arch. und Bertling, Ms. a. a. O.

hier immer noch lebenden und schaffenden starken Persönlichkeiten reizten, und sein malerisches Werk vielfach an venezianische Vorbilder zu erinnern scheint, so vermute ich, daß auch Möller wie Rottenhammer, Joseph Heintz[26a] und viele andere süddeutsche Zeitgenossen vor den Meisterschöpfungen Tizians, Veroneses und Tintorettos, von denen wenigstens die beiden letztgenannten noch am Leben waren, seine vor der Nürnberger Kunst und den niederländischen Romanismus begonnenen Studien fortgesetzt hat.

Diese Vermutung erfährt nun auch noch erfreulicherweise eine dokumentarische Bekräftigung. In den vielbändigen Kollektaneen des gewissenhaften Danziger Sammlers Andreas Schott findet sich aus dem Jahre 1741, also weit über 100 Jahre nach Möllers Tode, eine wohl glaubwürdige Angabe, daß unser Künstler von Danzig aus eine Reise nach Venedig unternommen habe[27]. Aus der zweiten uns erhaltenen urkundlichen Nachricht darf m. E. nicht unbedingt ein Aufenthalt in der Stadt der Lagunen gefolgert werden, wie Bertling will, sondern eher ein solcher in der Gegend von Siena und demnach eine Ausdehnung der Reise unseres Künstlers bis nach Mittelitalien angenommen werden. In einem 1636 zu Venedig edierten kulturphilosophischen Werke[28]

26a Haendcke J., Heintz der Hofmaler Rudolfs II. Jahrbuch d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses. Woermann, Geschichte der Kunst. Bd. 15. Bd. 3. S. 147.

27 Hirsch, a. a. O. S. 227 verdankt die Kenntnis der Notiz einer freundl. Mitteilung des Stadt-Archivars Löschin. Meine Bemühungen zum Zwecke ihrer Auffindung in den umfänglichen Manuskriptbänden der Danziger Stadtbibliothek und des Danziger Staatsarchivs blieben leider bisher ergebnislos.

28 L'oggidi overo il mondo non peggiore ne piu calamitoso del passato. Dell' D. Secondo Lancellotti da Perugia. Quarta impressione In Venetia 1636 Nr. 36 p. 457. Vgl. auch Joh. Beckmann, Beiträge zur Geschichte der Erfindungen. Bd. I, Leipzig 1782 Kap. 12, S. 125, sowie Marx, Das Kapital. Hamburg 1890 (4. Aufl.) S. 393; Nagler, Die Monogrammisten. IV. Bd. München 1864 S. 273 und Bertling, Danziger Zeitg. a. a. O.

berichtet uns nämlich Lancellotti, der aus Perugia stammende Prior des bei Asciano in der Nähe Sienas gelegenen Klosters Monte Oliveto Maggiore [29]: „Anton Moler erzählte vor noch nicht 50 Jahren in der Stadt Danzig in Preußen mit eigenen Augen ein höchst sinnreiches Kunstwerk gesehen zu haben, vermöge dessen man vier, sechs oder so viele Webstühle als man hatte von selbst in einem und demselben Zimmer treiben konnte". Da an der Identität des Genannten mit unserem Künstler nach Zeit- und Ortsangabe kaum ein Zweifel erlaubt ist, so scheint einmal daraus hervorzugehen, daß Möller mit dem Verfasser jenes Werkes in persönliche Berührung gekommen sein wird, also wahrscheinlich seine Abtei besucht hat, zu der später auch sein Sohn in Beziehung getreten zu sein scheint, ferner, daß Möller bei Zurückdatierung vom Erscheinungsjahre sich um 1586 noch in Danzig aufgehalten habe, weil er hier ja die Neuerfindung der Bandmühle gesehen haben will [30]. Unser Künstler muß dann also, wie das schon aus der angeführten engen Verbindung

29 Daß der Verfasser des genannten Werkes Abt jenes Klosters war, bezeugt die dort seinem Porträtstich beigefügte Unterschrift: D. Secundus Lancillottus Abb. Oliv. Aet. XLVII und dem Datum 1629. Abt des Klosters oder wenigstens Mitglied der Kongregation kann Lancellotti gleichwohl schon zur Zeit von Möllers italienischem Aufenthalt gewesen sein, da er nicht unbedingt gerade 1629 47 Jahre gezählt zu haben braucht, sondern der vielleicht nach einer älteren Zeichnung gravierte Stich ihn sehr wohl noch in jüngeren Jahren vorstellen kann, etwa in seinem Aussehen zur Zeit der ersten Drucklegung seines Werkes, welches 1636 bereits in 4. Auflage vorlag.

30 Die Angabe fügt sich so gut den sonstigen biographischen Zeugnissen und Vermutungen ein, daß mir die Zurückrechnung vom Erscheinungsjahre der 4. Aufl. beabsichtigt erscheint. Wenn bei Beckmann ein Zusammenfallen des Zeitpunktes der Niederschrift mit dem der Drucklegung angenommen wird, so dürfte dabei der Umstand übersehen sein, daß es sich bereits um eine 4. Auflage handelt. Die Angabe bei Marx, deren Quelle freilich nicht angegeben ist, daß Lancellotti schon 1579 geschrieben habe, erscheint mir sogar nur als Bekräftigung meiner Annahme, daß nämlich unser Künstler während seines italienischen Aufenthaltes um 1588 zu ihm und seinem Kloster in irgend welche Beziehungen getreten sein dürfte.

zwischen Königsberg und der Weichselstadt sich vermuten ließ, bald nach Beendigung seiner Lehrzeit Ostpreußen verlassen und sich nach Danzig gewandt haben, wo er wahrscheinlich mindestens bis zum Mai 1587 geblieben sein wird. Da nämlich eine gesicherte Handzeichnung, eine Bauernkirmes im Berliner königlichen Kupferstichkabinett, im Hintergrunde Stadt und Schloß Marienburg zeigt und die Signatur trägt: „14.. may 1587 Möller in Marienburge fact,“, so kann Möller vor diesem Zeitpunkt den deutschen Nordosten noch nicht verlassen haben; andererseits wird er aber auch kaum sehr viel später, wie ich glaube, nach etwa zweijährigem Aufenthalt in Danzig (1586—1587) die Reise nach dem Süden — vielleicht auf einer der zahlreichen damals nach Italien segelnden Galeiden — angetreten haben. Für Hagens Annahme eines vorausgehenden Aufenthalts in den Niederlanden und in der Werkstatt Otto van Veens [31], zu der ihn wohl vor allem der Wunsch gebracht hat, die angeblichen Stilanalogieen mit Rubens durch einen übereinstimmenden Bildungsgang zu erklären, sehe ich vorläufig keinen zureichenden Grund. Einmal ist es in dieser Zeit wohl überhaupt wahrscheinlicher, daß niederländische Künstler nach der blühenden Ostseestadt kamen, als daß Danziger jene von Kriegswirren arg mitgenommenen und kulturell zurückgeworfenen Landstriche aufgesucht haben sollten. Dann aber scheint mir im besonderen die Möller und Veen gemeinsame Vorliebe für eine emblematisch-allegorische Auffassungsweise, mit der Hagen argumentiert, so sehr in der allgemeinen begrifflichen Klügeleien geneigten Zeitgesinnung ihren Grund zu haben, daß die Konstruktion spezieller Zusammenhänge hier kaum anzugehen scheint. Findet man doch Allegorisches ebenso bei den Klein-

[31] Dann könnte das nach den Ergebnissen neuerer Forschung nur in Brüssel, nicht in Antwerpen (Hagen, Prov. Bl. a. a. O.) gewesen sein. Dort nämlich lebte und schuf van Veen in der fraglichen Zeit (1585—1592) als Hofmaler Alexander Farneses. Vgl. Haberditzl, Die Lehrer des Rubens. Jahrb. d. kunsthistor. Sammlung d. Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 27, Heft 5, 1908.

meistern wie bei den Venezianern, die Möller nachweislich studiert hat. Auch sonst werden sich in der Kunst beider wohl keine Uebereinstimmungen finden lassen, welche über die in der Epoche des National- und Individualunterschiede nivellierenden Manerismus besonders hervortretenden zeitlichen Gemeinsamkeiten hinausgehen, keinesfalls aber solche, die auf ein näheres Schülerverhältnis hindeuten, obwohl van Veen nachweislich in Beziehung zur Stadt Danzig getreten ist. Wissen wir doch, daß ein die Niederlande bereisender Danziger, Stephan Schmidt, von ihm neben ciceronianischen Zitaten ein zartes Aquarellbild ins Stammbuch erhielt. Die in Möllers Werk aber in der Tat sich findenden Einströmungen niederländischer Kunstart finden in der Danziger Kolonie des niederländischen Romanismus sowie in der wohl mit Gewißheit anzunehmenden Bekanntschaft mit zeitgenössischen niederländischen Stichen namentlich der Richtung des Hendrik Goltzius hinlänglich Erklärung; auch mögen ihm u. a. die malerischen Arbeiten Pieter Breughels in den verbreiteten Cook'schen Stichen vor Augen gekommen sein.

Wahrscheinlich wird also unser Künstler ohne Berührung der Niederlande, deren Kunst ja erst nach ihrem beispiellosen Aufschwung seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts die deutschen Maler in wachsenden Maße anzog, auf direktem Wege nach Italien gegangen sein [32]. Welche Ortschaften er aber hier außer Venedig und Siena in erster Linie besucht hat, kann nicht gesagt werden; doch glaube ich bei dem anscheinenden Ueberwiegen verarbeiteter venezianischer Eindrücke, daß sein Aufenthalt in der

32 Wenn sich allerdings wirklich, wie mir Herr Dr. Secker-Danzig mitteilt, in einer Antwerpener Kirche ein dem Danziger Artushofbild verwandtes «Jüngstes Gericht» befinden sollte, so würde das für eine etwaige nähere Verbindung unseres Künstlers zü Flandern neue Schlüsse zulassen. Herr Max Rooses, der Konservator des Museums Plantin Moretus in Antwerpen teilte mir allerdings auf eine Anfrage hin freundl. mit, daß ihm von der Existenz eines solehen Gemäldes in Antwerpen nichts bekannt sei.

Lagunenstadt am längsten gewährt haben wird und er bis nach Rom wohl kaum gelangt sein dürfte.

Höchstens drei Jahre wird Möller seine Studienzeit ausgedehnt haben und wohl schon 1590 wieder in der Heimat gewesen sein. Denn in dieses Jahr fällt ein größerer Auftrag, eine Apostelfolge für eine westpreußische Landkirche und es setzt von jetzt ab überhaupt eine sehr rege künstlerische Produktion ein, die uns — namentlich auf graphischem Gebiete fast aus jedem Jahre ihre Früchte hinterlassen hat. Das läßt vermuten, daß der Künstler sich inzwischen wieder in seiner nordischen Heimat seßhaft gemacht, Atelier und Hausstand gegründet hat. Fast unmittelbar nach seiner Heimkehr scheint er nämlich einer Danzigerin mit dem Vornamen Barbara [33] die Hand für das Leben gereicht zu haben, da diese ihn bereits 1592 mit einem Sohne beschenkte, der bei der Taufe in St. Marien am 7. Oktober nach der Sitte der Zeit den Namen des Vaters und Großvaters Anton erhielt und sich später auch dem Künstlerberufe zugewandt zu haben scheint [34].

33 Taufbücher der St. Marienkirche von 1590 bis 1604 im Arch. d. Kirche, Bd. II (nach früherem Bestande Bd. III). Vgl. auch Bertling, Exzerpte. Darin ein besonderes kleines Paket mit der Aufschrift: Anton Möller.

34 Dieser im Taufbuch von 1592 genannte älteste Sohn dürfte wohl mit dem bei Lancellotti S. 458 (37) genannten «Antonio Moller figliuolo del detto Antonio Danzicano» identisch sein, der wieder mit Zurückdatierung der angegebenen 4 Jahre vom Erscheinungsjahre sich 1632 in Perugia, der Heimatstadt Lancellottis aufgehalten haben muß, da er dort im genannten Jahre ein seltsames Taschenspielerkunststück gesehen hat. Wichtiger aber ist, daß in einer namentlichen Aufzählung der nach 1600 in Italien lebenden und schaffenden bekannteren und geschätzteren Maler meist unter Angabe der Herkunft unmittelbar neben Guido Reni und Giorgio Vasari ein «Antonio Maria Moller da Danzica» aufgeführt wird. Vgl. Lancellotti a. a. O. Disinganno XV. p. 306. Der hier hinzugetretene zweite Vorname «Maria», welcher katholisch anmutet, scheint mir keineswegs dagegen zu sprechen, daß der in den Danziger Taufbüchern und bei Lancellotti auf S. 458 erwähnte Sohn Anton Möllers mit diesem in Italien lebenden Maler nicht ein und dieselbe Person sein sollte. Dazu kommt ferner noch die Tatsache, daß sich gerade im Kloster Monte Oliveto, dessen Abt Lancellotti gewesen ist, im Vestibül der Libreria ein großer Fresken-

Diesem folgte 1596 eine Tochter, die am 14. Januar auf den Namen der kürzlich verstorbenen Großmutter väterlicherseits Ursula getauft wurde und 1599 ein drittes Kind, welches am 20. Juni seinen nicht überlieferten Namen empfing. Sonst scheint das äußere Leben unseres Künstlers von nun an wenig wechsel- und erreignisreich verlaufen zu sein. Die hohe Anerkennung und Wertschätzung, die dem „Maler von Danzig" namentlich nach Vollendung seines vielbewunderten Hauptwerkes für den Arthushof von seinen Mitbürgern gezollt wurde, wird ihn fortan dauernd in der Weichselstadt festgehalten und eine große ständig wachsende Schülerzahl um ihn gesammelt haben.

cyklus mit Darstellungen aus der Geschichte der Kongregation und ihrer Mitglieder befindet, welcher nach der über der Eingangspforte angebrachten Inschrift von «Antonius Maria Moller von geringer Herkunft aus dem Lande Preußen und aus der Stadt Danzig 1631» gemalt ist. Diese Jahresangabe stimmt nun vorzüglich zu Lancellottis Angabe von einem Aufenthalt Antonio Mollers 1632 in Perugia. Ich glaube somit folgern zu dürfen, daß Anton Möller der Jüngere, 1592 in Danzig getauft, sich dem künstlerischen Berufe des Vaters zugewandt hat, gleichfalls über die Alpen gegangen ist, zum Katholizismus übergetreten und fast zum Italiener geworden, Mitglied des Klosters von Monte Oliveto wurde, auf das er wahrscheinlich schon durch seines Vaters Erzählungen aufmerksam gemacht worden war. Im Jahre 1631 wird er dann sein künstlerisches Hauptwerk für die Bibliothek seines eigenen Klosters geschaffen haben, dessen Kreuzgang vordem keine Geringeren als Signorelli und Sodoma mit Freskogemälden verziert hatten und sich 1632, vielleicht auch zwecks Ausführung einer malerischen Arbeit, im benachbarten Perugia aufgehalten haben. Ueber die Gemäldedarstellungen vgl. Näheres bei: Francesco Brogi, Inventario Generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena. Compilato 1862—65 e publicato a cura della onor. Deputazione Provinciala Senese, Siena 1897 p. 36 (Comune di Asciano). Ferner: D. Luigi Perego, Guida illustrato di Monte Oliveto Maggiore. Siena 1904. Dom Grégoire M. Thomas, L'Abbaye de Mont-Olivet-Majeur, Florence, le Monnier 1881, S. 66. — Ueber die künstlerische Persönlichkeit Anton Möllers d. J. und seine Sieneser Schöpfungen beabsichtige ich mich demnächst in einer besonderen Studie näher zu verbreiten und hoffe auch dabei die bisher noch nicht reproduzierten, in gutem Erhaltungszustande befindlichen Arbeiten veröffentlichen zu können.

Nur gelegentlich, wenn die Aufträge es bedingten, wird er Reisen besonders nach Königsberg und nach anderen ost- und westpreußischen Ortschaften unternommen haben. Da jedoch die bestellten, zur Einfügung in architektonische Umrahmungen bestimmten Tafelbilder meist in seiner Danziger, draußen vor den Stadttoren in Neugarten gelegenen Werkstatt gearbeitet werden konnten, so wird ein unbedingt zwingender Anlaß für ihn, an Ort und Stelle zu sein, nicht oft vorgelegen haben. Die von Jahr zu Jahr anschwellende Fülle der Aufträge, welche dem beliebten Meister, von dem auch die entlegenste Dorfkirche ein Werk besitzen wollte, zu teil wurden, wird ihn bald genötigt haben, einen großen Teil der ihm selbst über den Kopf wachsenden Arbeit, namentlich die gewünschten endlosen Wiederholungen seiner Originalkompositionen Schüler- und Gehilfenhänden anzuvertrauen, die er dann wohl in vielen Fällen, doch keineswegs immer noch mit eigenenem Pinsel bessernd und feilend überging. Nur bei bedeutenden und ehrenvollen Aufträgen, die auch materiell entsprechend bewertet wurden, oder für prominente Stätten, besonders angesehene Pfarrkirchen und öffentliche Gebäude Danzigs und Königsbergs bestimmt waren, wird der Meister soweit selbständig geschaffen haben, daß er dann auch fast immer im stolzen, selbstbewußten Gefühl seiner Künstlerwürde Zeichen und Entstehungsdatum beifügen konnte. Sein kluger Geschäftssinn wird es auch nicht verschmäht haben, wenn es anging, Werkstatterzeugnisse als Originalarbeiten in die Welt zu senden. Auch Anton Möllers Künstleransehen dürfte das kaum verringert haben. Bin ich doch überzeugt, daß er keineswegs als bloßer Handwerker betrachtet zu werden wünschte, wie es so viele seiner preußischen Genossen waren, sondern vielleicht als Frucht seiner Studienjahre in der Stadt der Malerfürsten eine in diesen nordischen Gegenden nicht eben häufige Vorstellung echten Künstlertums in sich getragen haben wird. Sicherlich wird es nicht nur eine Legende sein, daß der bei den Mitbürgern hoch angesehene Meister, dem selber seine Kunst die materiellen Grundlagen für eine behagliche und ge-

schmackvolle Lebensführung geschaffen haben wird, in vornehmen Bürgermeister- und Patrizierhäusern ein- und ausging, und ebenso vermute ich, daß er im Vollbesitze der geistigen Bildung seiner Zeit auch in den Danziger humanistischen Gelehrtenkreisen sich heimisch gefühlt haben wird.

So dürfte er denn von keinen schweren Schicksalsschlägen heimgesucht, als anerkannter Meister ein im ganzen von Sorgen freies, glück- und ehrenvolles Dasein im Dienste seiner Kunst bis an sein zeitiges Lebensende geführt haben[35]. Nachdem er noch im Sommer 1609 den wichtigen Auftrag für die Ausmalung des Hochaltars der Danziger St. Katharinenkirche[36] erhalten hatte, ereilte ihn über der nahezu vollendeten Arbeit in den letzten Tagen des Januar 1611 der Tod[37]; von der überlebenden Witwe

[35] Paul Simson hat auf Grund archivalischer Feststellungen die Vermutung ausgesprochen, unser Maler sei in seinen letzten Lebensjahren in eine sehr traurige Lage geraten und habe sogar seinen geliebten Künstlerberuf wegen schwerer Krankheit und Mangel an genügendem Einkommen ganz aufgeben müssen. Er sei gezwungen gewesen, im Jahre 1618 eine Buchhalterstelle am Danziger Gymnasium anzunehmen und habe sich dann im nächstfolgenden Jahre noch zur Vermehrung seiner Einkünfte vom Rate mit einem Hackwerk (Hökerei) belehnen lassen und sei in ärgster Not zu Beginn des Jahres 1625 gestorben. In den Simson hierbei zur Quelle dienenden Aktenstücken findet sich nun aber nirgends ein Hinweis, daß dieser Buchhalter und Höker Anton Möller früher das Malermetier ausgeübt hat, sodaß sich Simson für seine Hypothese nur auf die gesicherte Identität des Namens ihrer Gattinnen Barbara berufen kann. Demgegenüber hat Muttray mit Recht darauf hingewiesen, daß die Frau den Höker nicht vor 1616 geheiratet hat, während die Frau unseres Künstlers bekanntlich schon 1592 ihr erstes Kind gebar. Vgl. Simson, Die letzten Lebensschicksale des Danziger Malers Anton Möller. Zeitschr. d. Westpr. Geschichtsvereins, Heft 42, Danzig 1900, S. 233 ff.; Muttray, Anton Möllers Lebensende und letztes Werk. Mitt. d. Westpr. Gesch.-Ver., Jahrg. 10, 1911, S. 52 (auch als Sonderdruck erschienen).

[36] Vgl. meine Ausführungen unten.

[37] Rechnungen der Trinitatiskirche von Hans Heidenreich in der Danziger Stadtbibliothek. Ms. 481 Blatt 100a: «Empfang an Begrebnisgeldern auffs Jahr 1611»; ferner Rechnungen der Einnam und Auszgabe der Pfarrkirche St. Katharinen aus den Jahren 1603—1613 im Kirchenarchiv: Zur Erbauung des Hohen Altars auszgeben» (Bl. 545)

und seinen Kindern betrauert ward er am 1. Februar dieses Jahres in der Trinitatiskirche begraben. Mit ihm war Danzigs erster einheimischer Künstler von größerer selbständiger Bedeutung und vielleicht überhaupt der hervorragendste niederdeutsche Renaissancemaler dahingegangen.

Vollständige Auszüge bei Muttray a. a. O. — In den Rechnungsbüchern der Trinitatiskirche findet sich ferner noch folgende Eintragung: 1620 (26. Mai) ein Mahler Anthon in Pol. Kirch (d. h. in der Kirche begraben). — Diese Notiz, die ich nicht auf unsern Künstler beziehen möchte, wird vielleicht Veranlassung zu der in den Künstlerlexiken üblichen Fixierung des Todesjahres auf 1620 gegeben haben. — Ob es sich bei dem hier häufiger erwähnten Heinrich Möller um einen Sohn unseres Künstlers handelt, bleibt bei dem häufigen Auftauchen dieses Familiennamens in den Danziger Kirchen- und Bürgerbüchern, wodurch überhaupt die archivalische Arbeit wesentlich erschwert ist, zweifelhaft.

II. Kapitel.

Das graphische Werk.

Anton Möller hat seine künstlerische Tätigkeit als Graphiker begonnen. Federzeichnungen seiner Hand, die uns einen willkommenen Einblick in seine Jugendentwickelung und die diese bestimmenden Einwirkungen fremder künstlerischer Ausdrucksweisen tun lassen, kennen wir nämlich, wenn auch nicht in sehr großer Anzahl, schon aus einer Zeit, aus der uns unbedingt gesicherte malerische Arbeiten noch nicht erhalten sind. Schon dieser Umstand scheint eine überdies auch aus äußeren Gründen empfehlenswerte Voranstellung dieses Abschnittes zu rechtfertigen. Dazu kommt, daß der Künstler in seinen mit Feder und Pinsel ausgeführten Kunstäußerungen, welche geringere Abhängigkeit von fremden Vorbildern zeigen, sowie, weil rascher hingeworfen, durchschnittlich auch von größerer Unmittelbarkeit und Naturfrische sind als die im ganzen reflektierter anmutenden, mehr manieristisch-eklektischen Erzeugnisse seiner Malerei, sich uns heute eher in günstigerem Licht präsentiert. Es zeigt sich bei Möller wie bei den meisten Künstlern dieser Zeit, daß die notwendige, aber gerade in der Nachahmung leicht verflachende und erkältende Auseinandersetzung mit dem romanischen Kunstideal auf dem Gebiete der Graphik, wo man länger auf dem Pfade selbständiger nationaler Entwicklung, in den Bahnen Dürers und der Klein-

meister, sowie mehr in Wirklichkeitsnähe blieb, lange nicht in so peinlicher Weise in die Erscheinung tritt, wie in der Malerei. Dazu besitzen diese Romanisten und auch unser Künstler eine überwiegende Begabung für das Sprechen mittels der Linie, wie denn auch ihre Malerei im Grunde ohne feineres und intensiveres Farben- und Lichterleben fast immer etwas von der Art einer kolorierten Zeichnung behält. Dann aber tritt in unserem Falle noch der besonders glückliche Umstand hinzu, daß wir hier auf Grund einer langen Reihe im ganzen trefflich erhaltener, fast immer bezeichneter und datierter Blätter eine viel bessere und klarere, fast von allen Zweifeln befreite Vorstellung seines originalen Schaffens erhalten können als bei den meist arg mitgenommenen malerischen Werken, die noch dazu nicht selten außerordentlich schwer vom Ballast der zahllosen Werkstattmittelmäßigkeiten zu reinigen und zu befreien sind.

Es sind mir von Möller bisher etwa ein Dutzend gesicherter, den gegebenen Datierungen nach auch leicht chronologisch anzuordnender graphischer Arbeiten bekannt geworden. Außer einem nach Möllers Vorzeichnung hergestellten Stiche und einigen nach ihm ausgeführten Holzschnitten sind es durchgängig Handzeichnungen, die wohl entweder für die Uebertragung auf die Kupferplatte, den Holzstock bestimmt erscheinen, oder aber als Gemäldeentwürfe gedeutet werden können. Bei vier weiteren Werken, Handzeichnungen und einem Holzschnitte, die das Monogramm tragen, ist die zeitliche Einfügung infolge mangelnder Jahresangabe nicht völlig gesichert. Ein Blatt, eine große Tuschzeichnung, kann ferner lediglich aus stilkritischen Gründen mit unserem Meister in Zusammenhang gebracht werden. Endlich haben noch zwei weitere mit Jahreszahlen versehene Blätter existiert, welche literarisch bezeugt sind, über deren Verbleib leider aber heute nichts Zuverläßiges ausgesagt werden kann, wie denn auch der jetzige Aufbewahrungsort der Federzeichnungen nach Dürer'schen Holzschnittfolgen bedauerlicherweise unbekannt geblieben ist.

Nur bedingt, wenn vielleicht auch eher als vor seinen Gemäldeschöpfungen wird man hier von einer stilistischen Weiterentwickelung sprechen können, wie ja denn überhaupt die Entwickelung der Handzeichnung zum Teil von der Art der technischen Materialien abhängig erscheint. So wird man auch bei unserem graphischen Künstler die Entwicklungslinie in erster Reihe wohl im Wechsel des jeweilig benutzten Werkzeuges erkennen dürfen. Nach dem Bestande der auf uns gekommenen zeichnerischen Werke scheint er in seiner Frühperiode die Feder in feiner stichelmäßiger Weise geführt zu haben. Damit geht die Verwendung eines ebenmäßig glatten Papieres oder gar eines Pergamentblattes zusammen, jedenfalls eines Zeichengrundes, der eine feine, leichte Strichführung ermöglicht. Nach der Rückkehr aus Italien hat er sich dann offenbar einer mehr für den Holzstock berechneten breiteren, großlinigeren, mehr zügigen Zeichenweise zugewandt und dementsprechend ein rauhes, körniges, vielfach schon leicht getöntes Papier bevorzugt. Um das Jahr 1600 scheint Möller besonders eifrig die Zeichnung für den Holzschnitt gepflegt zu haben, wie ja in diese Zeit vor allem auch die Entwürfe für das große Holzschnittwerk der Danziger Frauentrachten fallen. In dieser Zeit macht sich auch namentlich bei Bildentwürfen eine immer häufigere Anwendung von Tuschfarben bemerkbar, mit denen er anfangs nur die mit der Feder hingeworfenen Zeichnungen laviert oder aber im hellsten Lichte aufhöht, bis er dann endlich in der großen Kreuzigungsskizze von 1605 im Berliner Kupferstichkabinett fast ganz die reiche, farbenprächtige Wirkung eines ausgeführten Gemäldes erstrebt.

Diese Wandlungen im Technischen mögen teilweise auch bedingt sein durch den Wechsel in der Beeinflussung. Solange Dürer und die Nürnberger Kleinmeister, in erster Reihe Sebald Beham am stärksten auf ihn einwirken, arbeitet er vorwiegend in der vorher angeführten minutiösen Stichmanier. Jedoch schon zu Anfang der 90er Jahre nach der Heimkehr aus dem Süden, als seine Tätigkeit als Zeichner mit gesteigerter Intensivität wieder

einsetzte, nehmen seine Federzeichnungen wohl unter der mitte. baren Nachwirkung der großen Seh- und Gestaltungsweise der Italiener den Charakter des Breiteren, Volleren, Wuchtigeren an; der Strich erscheint jetzt kräftiger und saftiger, vielfach in langen weit ausladenden Kurven gezogen. Dabei aber ist sein Eigenleben, sein besonderer Linienausdruck schon in gewissem Sinne der Gesamtwirkung eines reichen flimmernden Licht- und Schattenspiels auf der Oberfläche der Körper und in den Gewandfältelungen geopfert. Berührt sich unser Künstler hier noch auf das Entschiedenste mit den gleich ihm italienisch beeinflußten Oberdeutschen wie Tobias Stimmer[1] und Jost Amman[2], so zeigt das Holzschnittwerk der Frauentrachten mit seiner noch viel weitergehenden Verfeinerung und Delikatesse der Strichführung offenbar Einflüsse des niederländischen Linienstiches, mit dem jetzt der schlichtere Holzschnitt in Konkurrenz tritt, und wie sie auf dem Berliner Stiche „Die junge Frau mit dem Narren“ zweifellos erkennbar sind. In den letzten Jahren seines Lebens, im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts biegt dann unser Künstler auch auf graphischem Gebiete immer entschiedener in das seichte Fahrwasser des herrschend gewordenen Manierismus ein; das findet jetzt auch gegenständlich seinen Ausdruck in der wachsenden Vorliebe für allegorische Sujets, die uns in seinen Gemälden schon früher begegnen und jetzt an die Stelle der dem zeitgenössischen Volksleben entnommenen Stoffe getreten sind, sowie in der Bevorzugung der hierfür geeigneteren großformatigen Tuschzeichnung. Was aber auch diese letzten weniger erfreulichen Blätter noch einigermaßen genießbar macht, ist der sich immer noch hier und da verratende Sinn für Natur und Leben, die gebliebene gute und gründliche Beobachtung des Wirklichen und Modellmäßigen, wie denn überhaupt nicht gesagt sein soll, daß jetzt die Nachwirkung der früheren Dürer'schen, kleinmeisterlichen und niederländischen

[1] Stolberg, Tobias Stimmer. Straßburg 1901. Haendcke, Gesch. d. schweiz. Malerei. S. 333 f.

[2] Hampe, J. Amman i. Thieme-Becker I 410 f.

Einflüsse gänzlich aufgehört habe[2a]. Wie von den Techniken und Stoffgebieten so wird man auch ven den künstlerischen Vorbildern nicht etwa behaupten dürfen, daß das Neuauftauchen des einen notwendig das gänzliche Versinken des anderen zur Folge zu haben braucht.

Gleich die ersten und frühesten der erhaltenen bezeichneten und datierten Blätter vermögen von dem Wiederhall der kleinmeisterlichen Stichkunst und der gleichzeitig einwirkenden niederländischen, vorwiegend wohl Breughelschen Gestaltungsweise Zeugnis abzulegen. Das Berliner Königliche Kupferstichkabinett, die mit neun Blättern ohne Einrechnung der Frauentrachtenfolge an Möller'schen Handzeichnungen reichste Sammlung, besitzt in einer „Bauernkirmes" (28,8 x 17,5 cm) das früheste auf uns gekommene zeichnerische Blatt und dazu nicht nur eines der am zuverlässigsten signierten, sondern auch eines der schönsten und reizvollsten[2b]. Nach der in der linken oberen Ecke angebrachten Inschrift ist das Blatt am 14. Mai 1587 von Möller in Marienburg entworfen, so daß es nach meinen Annahmen noch in die Zeit vor der Reise fällt. Es wird hier das ausgelassene, derbe und unflätige Treiben des Volkes vor einer ländlichen Schenke geschildert. Links erblickt man das Wirtshaus, unter dessen Laubdach an langen Tischen zechende und spielende Bauern sitzen. Im Vordergrunde haben sich ein paar Frauen am Boden hockend niedergelassen, von denen die eine mit seltsamem, topfartigem Hut dabei ist, ihrem auf dem Knie gehaltenen Knäblein die Brust zu reichen. Das Kind greift begierig und lachend nach einem aus einer Obstschale ihm dargereichten Apfel. Ein von links her mit gelüftetem

2a Vgl. auch Haendcke, Der niederländische Einfluß auf die deutsche Kunst d. 16. Jahrhunderts. Zeitschr. f. bild. Kunst XXII. 131 f.

2b Zum ersten Male kurz behandelt in: 20 Federzeichnungen altdeutscher Meister aus dem Besitze des Königlichen Kupferstichkabinetts zu Berlin, ausgewählt und eingeleitet von Jaro Springer, Berlin, Taf. 18. — Die Zeichnung zeigt starke Beschädigungen links am Blattrande durch Abblättern des Papiers und vor allem durch einen auffälligen Riß in der Mitte.

Hut und Trinkkanne heraneilender Mann und eine ältere Frau schauen der freundlichen Szene zu. Rechts unter den mächtigen Baumkronen gewahrt man eine Bauerngruppe, von einem Hunde begleitet, welcher anscheinend ein Postillon ein Schreiben überbringt, das nach dem mürrischen Gesicht des Empfängers zu urteilen keine sehr erfreuliche Nachricht zu enthalten scheint. Der Mittelgrund zeigt uns mit seiner Schilderung einer Schlägerei, bei der Bauern mit Dreschflegeln und Stöcken auf einander losstürmen und zerschlagene Krüge am Boden liegen, daß es bei diesen Volksfesten nicht immer friedlich und sittsam, sondern oft recht roh und derb herging. Zank und Streit vermögen jedoch nicht das frohe Getümmel des tanzenden Volkes im Hintergrunde zu stören, wo Bauernpaare in lustigen Sprüngen zum Klang der Fidel sich bewegen. Den Hintergrund füllt eine weite Landschaft mit Zäunen und Hütten sowie einer am Horizont auftauchenden Stadt, welche durch die Architektur ihres Schlosses und die Inschrift des Blattes als Marienburg gekennzeichnet ist.

Das auch kulturhistorisch merkwürdige Blatt[2c] ist im ganzen von schöner Geschlossenheit der Anordnung und fast bildmäßiger Wirkung. Das veranlaßt mich, für die Gesamtkomposition den Einfluß Pieter Breughels als in erster Linie bestimmend anzunehmen. Auf seinen grandiosen Gestaltungen aus dem Bauernleben findet sich nämlich häufig fast die gleiche Art der Bildanordnung. Auch Breughel rahmt die Szene gern zur Linken mit Häuserreihen und zur Rechten mit Baumgruppen ein und leitet so an diesen raumbegrenzenden Körpern entlang den Blick des Beschauers in die Tiefe, wo diesem dann auch meist ein paar Gebäude, eine Kirche, oder wie bei Möller das Schloß Einhalt

[2c] Als Musterbeispiel für niederdeutsches Volksleben vor einem ländlichen Wirtshaus in guter Faksimilewiedergabe, welche in ihrem grauen Ton dem Charakter des Originals näher kommt als die in der Publikation der Berliner Federzeichnungen, reproduziert bei Henne am Rhyn, Kulturgesch. d. dt. Volkes, Bd. II, Berlin, Hist. Verlag, Baumgärtel, Abb. zw. S. 78, 79.

gebieten. Auch Einzelmotive, wie der links der Länge nach in schräger Linie in den Bildraum hineingeschobene Tisch mit den lärmenden Bauern oder die rauchende Hütte findet sich übereinstimmend hier wie dort [3]. Wichtiger ist, daß bei den niederländischen wie bei dem deutschen Meister gleichermaßen das Streben hervortritt, das flächige Nebeneinander der Figuren zu Gunsten eines diagonalen Hintereinander aufzuheben und auf diese Weise größere Raumtiefe zu gewinnen. Doch dürfte das dem gerade auch in Bezug auf Raumgestaltung ungemein begabteren Niederländer erheblich besser gelungen sein als Möller, bei dem das betrachtende Auge immer in erster Linie bei den in eine Vordergrundebene eingespannten Figuren haften bleibt, während man bei Breughel weit zwangloser von vorne nach hinten den Raum durchmißt. Dann aber ist andererseits das Ganze — was wohl auch auf das Konto des Breughel'schen Einflusses kommt — in einer Weise einheitlich und bildmäßig erlebt und gesehen, wie sich das freilich noch in glücklicherer Weise bei dem Bauernbreughel, niemals aber bei den Kleinmeistern findet. Diesen als echten Renaissancekünstlern bedeutet ja im Grunde nur der Mensch in seiner linearplastischen Isoliertheit ein wahrhaftes künstlerisches Erleben, was zur Folge hat, daß sie ihn aus der umgebenden Welt gleichsam herausschälen und vor eine neutrale Hintergrundfolie stellen. Die reiche Mannigfaltigkeit des Lebens wird somit aufgelöst in eine Menge lose aneinander gereihter getrennter Einzelgruppen in zyklischer, fast bilderbogenmäßiger Aufrollung. Möller sucht nun auf seinem Berliner Blatte wohl unter dem Eindrucke des großen Niederländers diese separat beobachteten Einzelheiten im Raume und in handlungsmäßigen Zusammenhängen zu einen. In dieser Beziehung geht er über die Kleinmeister hinaus, ohne doch die gewaltige Einheit und Kraft

[3] Vgl. etwa seine Bauerntänze in Wien und Petersburg. Heidrich, Altniederländische Malerei (Diederichs) und Phot. Hanfstaengl, München. Haendcke, Der Bauer in der deutschen Malerei von ca. 1250 bis ca. 1550. Repert f. Kunstw. 35. p. 385.

Breughelscher Bildanschauung nur entfernt zu erreichen. Man wird sich bei ihm nie des Eindruckes erwehren können, daß hier die einzelnen Figurengruppen mit verstandesmäßiger Ueberlegung, doch sicher nicht ungeschickt über den Raum verteilt sind, jedoch im Grunde für sich bleiben und der große zusammenfassende, kraftvoll ausladende Bewegungszug, das einheitliche Erlebnis des Gesamtgeschehens ausbleibt, welches bei Breughelschen Werken gerade die suggestive Gewalt des Bildeindruckes bestimmt. Auch im einzelnen wird von Möller immer mehr nach kleinmeisterlicher Art die romanisch schöne Form in wirksamer Konturierung als die in sich reich bewegte lebens- und ausdrucksvolle Form im Breughelschen Sinne gesucht. Allen Stellungen und Bewegungen fehlt doch das Letzte und Zwingende an Lebendigkeit und ursprünglicher Anschauung. Die Figuren, so z. B. der stehende Bauer mit dem Humpen, der an ähnliche Bauern- und Kriegergestalten Behams erinnert, erscheinen immer ein wenig starr und leicht possierend. Ich glaube deshalb, daß man in etwas stärkerem Masse, als es Jaro Springer getan hat, neben den Niederländern in Auffassung und Technik auch den Einfluß der deutschen Kleinmeister als bestimmend ansehen muß. Da ist es besonders wertvoll in einem der tanzenden Bauernpaare eine Entlehnung aus Sebald Behams großer Dorfhochzeit (1546, B. 157)[4] festlegen zu können. Auch sonst stehen einzelne Motive, wie die zechenden und streitenden Bauern, der am Boden liegende und opfernde Trunkene, dessen Auswurf ein Schwein beschnüffelt[5], der oft derbzotigen und obszönen Auffassung der

[4] Emil Waldmann, Die Nürnberger Kleinmeister. Meister der Graphik, Taf. 13 Pl. 158. Gustav Pauli, Hans Sebald Beham. Straßburg. Pauli, Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche. Straßburg, Ed. Heitz.

[5] Das Motiv begegnet uns ähnlich auf einem Holzschnitt Sebald Behams sowie auf einer Darstellung Betrunkener des Virgil Solis (B. 258). Vgl. Lichtenberg, Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des 16. Jh. Straßburg 1897. Taf. 16. G. Pauli, Sebald u. Barthel Beham.

Kleinmeister nahe, während sich unser Künstler in der stärkeren Betonung des Landschaftlichen mehr mit Breughel berührt.

Wie im Technischen die Grabstichelkunst Behams neben den Breughelstechern für die Möllersche Zeichenweise Bedeutung gewann, mag uns die Breughelschen Handzeichnungen gegenüber differente Baumbehandlung[5a] verdeutlichen, die bei Möller bei aller Feinheit der tonigen Wirkung noch nicht in dem Maße wie bei dem schon mehr radiernadelmäßig die Feder führenden Niederländer auf den Eigenwert des einzelnen Linienduktus verzichtet.

In zeitlich nächste Nähe möchte ich ihrer stofflichen wie technischen Zusammengehörigkeit wegen eine bezeichnete doch undatierte, mit zarter Feder auf Pergament hingeworfene Handzeichnung kleinsten Formates im Berliner Königlichen Kupferstichkabinett (8,1 × 5,3 cm) rücken[6]. Diese stellt nämlich nichts anderes als eine verkleinerte und vereinfachte Wiederholung der oben behandelten Szene vor dem ländlichen Wirtshaus dar, deren Hauptmotive in geringen Abänderungen wiederzufinden sind. Auch hier sitzen zur Linken lärmende Bauern um einen Tisch vor einer Dorfschenke, während rechts ebenfalls großfigurige Männergestalten unter einer mächtigen Baumgruppe sichtbar werden. Links vorne gewahren wir die so stark vom Blattrande überschnittene Figur eines forteilenden Bauern, daß von ihm kaum mehr als ein Bein und der eine einen Dreschflegel haltende Arm

[5a] Ignaz Beth, Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des 15. u. 16. Jahrhund. Ein Beitrag z. Gesch. d. deutsch. Landschaftsdarstellung. Straßburg, Heitz.

[6] Das schon von Brulliot angeführte Blatt welches einer Serie «sehr vollendeter Federzeichnungen im Geschmack Sebald Behams» angehört haben soll, wurde zuerst von Nagler unserem Künstler gegeben. Brulliots Beschreibung einer dieser Zeichnungen stimmt ebenso wie das auf ein Täfelchen gesetzte Monogramm auf unser Berliner Blatt; nur sitzen die vier Männer nicht unter dem Baume sondern stehen, was wohl nur als Ungenauigkeit in der Angabe zu betrachten ist. Vgl. Francois Brulliot, Dictionnaire des monogrammes. Premiere partie. Munich, 1832. S. 73 Nr. 566. App. Nr. 74. Nagler, Die Monogrammisten, Bd. I, München 1858 S. 398 Nr. 912; Bd. IV, München 1864 S. 273 Nr. 916.

erkennbar sind. Der Bauer mit dem Holzbein zieht eben eine kurze dolchartige Waffe aus der Scheide, wozu ihn der andere dickwanstige Bauer zu ermuntern scheint. Zwischen den Bäumen und der Schenke wird, wie auf dem vorigen Blatte, der Ausblick in eine weite Ebene, die Niederung des Werder frei; auch hier scheinen Stadt und Schloß Marienburg sichtbar zu werden. Diese örtliche Andeutung macht es mir ebenso wie die außerordentliche Subtilität, die scharfe stichmäßige Zartheit des Striches sowie die hier infolge der winzigen Blattgröße noch evidentere Beziehung des echt kleinmeisterlich anmutenden Blattes zur Auffassung und Technik Sebald Behams wahrscheinlich, daß auch diese Zeichnung unseres Künstlers der frühen Zeit angehört, da er sich vorübergehend in der Marienburger Gegend aufgehalten haben wird.

Einen ziemlich unterschiedlichen Eindruck macht gleich das erste nach seiner Heimkehr aus dem Süden entstandene bezeichnete Blatt, das Berliner „Bildnis eines Bauern mit Pelzmütze" (15,1 × 14,0 cm), welches, in der unteren rechten Ecke in brauner Farbe ausgeführt, das Monogramm und das Datum 1591 trägt[7]. Es ist auf ziemlich grobkörnigem, weißen, stellenweise fleckig gewordenen Papier mit schwarzfließender Feder gezeichnet; nur an Hals und Backe ist etwas Rötel verwandt worden. Wir sehen einen älteren bartlosen Mann in Dreiviertelprofil als Brustbild vor uns. Es ist der derbe Typ eines Bauern oder eines schlichten Bürgersmannes jener Tage von porträthaften Zügen und nicht ungeschickter Charakterisierung; für seinen Gesichtstypus bezeichnend ist das breite knochige Kinn, die nur wenig gebogene kräftige Nase, hervortretende Backenknochen und buschige Augenbrauen, unter denen ziemlich tief die etwas müde und sorgenschwer seitwärts blickenden Augen liegen. Die Zeichnung modelliert klar und markant. An der linken Wange erstrebt sie eine breite ruhige Flächenwirkung und modelliert mit

[7] Früher im Besitze des Pfarrers Mundt in Käsemarck. Vgl. Bertling, Danziger Ztg. a. a. O. — Das Blatt ist unregelmäßig beschnitten.

langen parallelen Strichlagen von leichter Schwingung, die am Backenknochen kürzer und gedrängter werden. Diese kurzen gekrümmten Linienkurven kehren dann unterhalb der Lidspalte, am Kinn wieder, während an der Nase, am Munde und an den Brauen die zarten Hebungen und Senkungen der Hautfläche mit kurzen Strichen und Häkchen in nüancierter, aber doch nicht kleinlicher Weise herausgeholt sind.

In einer gewissen Derbheit und Bewegtheit der Linie wie in der ernsten Strenge der Gesamtauffassung hat dieser wetterharte Bauernkopf noch fast etwas Dürersches. Die Art, wie der Kopf eng vom Rahmen umschlossen ist, bei aller differenzierenden Gründlichkeit der Formbehandlung doch die wesentlichen Elemente zum Sprechen gebracht sind, wie das sicher tektonisch aufgebaute Antlitz von Kinn und Backenknochen gestützt wird, das findet seine Analogien noch bei Dürer, namentlich in den späten Zeichnungen und Gemälden der niederländischen Reisezeit, an die uns noch ein anderes Blatt Möllers gemahnen wird. Auch mögen sich manchem vielleicht Reminiszenzen an die früheren Bildnisse von Dürers Vater einstellen [8]. Wie aber hier schon die kalligraphische Schönheit und die modellierende Sonderfunktion des Einzelstriches zu Gunsten der malerischen Haltung des Ganzen, des wechselreichen Spieles von Licht und Schatten aufgegeben werden, daran spürt man schon mehr den an der Schwelle zum Barock stehenden Zeit- und Stilgenossen Tobias Stimmers als den mittelbaren Schüler Dürers. Mindestens eine solche Mütze, die uns schon so zart das Gleiten des Lichtes auf dem krausen Pelzwerk empfinden läßt, wird sich bei dem großen Linienkünstler von Nürnberg kaum finden lassen. Hier wie besonders an der tonig reich behandelten Wangenfläche zeigt sich, daß das reine Weiß des Papiers fast nur noch da stehen geblieben ist, wo eine stärkste

[8] Außer den Gemälden von 1490 und 1497 wäre vor allem die frühe Silberstiftzeichnung von Dürers Vater in der Wiener Albertina zu vergleichen. Max Friedländer, Dürers Bildnisse seines Vaters. Repertorium f. Kunstwissensch. 1896 S. 12 ff.

Helligkeit sitzen soll, während der übrige Teil durch die Art der Schraffierung in mehr oder minder durchlichtete Halbschattenflächen aufgelöst ist.

Mehr nach dem niederländischen als nach dem oberdeutsch-nürnbergischen Kunstkreise scheint der Beeinflussung nach das Berliner Blatt „Bauern am Kochkessel“ (18,2 × 12,4 cm) zu weisen, das dem Jahre 1592 entstammt [9]. Wir sehen Bauern oder Landstreicher um einen an gegabelten Stäben über einem rauchenden Feuer aufgehängten Kessel angeordnet. Ein zur Rechten stehender Bauer schüttet aus einem Holzlöffel ein Erbsen- oder Linsengericht in den Kessel, während seine Genossen sich ein Stück Brot schneiden, aus dem Löffel kosten oder sich anders wie zu schaffen machen. Beachtenswert ist, wie es dem Künstler noch als echtem Renaissancemenschen gelungen ist, auch bei einem solchen Alltagsgegenstand bei wirksamer Geschlossenheit der Gruppierung und geschicktem Massenausgleich das Wesentliche des Vorganges scharf herauszuheben. Er erreicht das, indem er eine Figur, den die Körner in den Kessel schüttenden Mann zur dominierenden im Bildganzen macht und zwar durch die besonders klare reliefmäßige Ausbreitung aller Körperformen ebenso wie durch das Fesselnde des Gestus und den Ausdruck seines groben Antlitzes. Auch daß die übrigen Figuren infolge verkürzter Zeichnung und langer schattierender Linienüberstreichung der Köpfe mehr an die zweite Stelle gedrängt sind, dient gleichfalls der Betonung der Hauptfigur.

Wenn ich vorhin im Vorbeigehen von niederländischer Einwirkung sprach, so gibt mir jetzt im einzelnen der etwas abseits stehende, seine Notdurft verrichtende Mann einen festen Anhalt, in erster Linie hier wieder an Breughel denken zu dürfen. Scheint

[9] Ein sehr bemerklicher Riß durchschneidet in der Mitte das Blatt. Es ist links beschnitten, wie die hart an den Rand stoßende Jahreszahl wie auch die am linken Blattrande jäh abbrechenden Parallelstriche bezeugen, über deren andeutende Funktion man im Unklaren bleibt.

doch diese Figur in Motiv und Gestaltung das letzte der kleinen Rundbilder aus Breughels flämischer Sprichwörterfolge (Antwerpen, Sammlg. des Chevalier Mayer van den Bergh) zur Voraussetzung zu haben, wenn dabei auch dieser wie den übrigen Gestalten des Blattes gesunde Beobachtung wirklichen Lebens zugrunde liegen wird. In technischer Hinsicht sei noch erwähnt, daß die Zeichenweise Breughel gegenüber durchgeführter und bestimmter im Liniensystem erscheint. In der relativ bewegten malerischen Haltung wie in der breiten derben Strichführung, die hier vor allem lange Linienläufe bevorzugt, steht Möller in der Führung der Zeichenfeder dem zeitgenössischen Holzschnittstil nahe. Der Schüler Dürers scheint sich gleichsam noch in dem seltsam unrealistischen Liniengeriesel des vom Feuer emporwirbelnden Rauches zu verraten, wie das ähnlich die auf der „Bauernkirmes" dem Schornstein der strohbedeckten Hütte entquellende Rauchsäule zeigt.

Italienisch großformiger — wenn ich so sagen darf — wirkt die 1593 datierte Zeichnung des Frankfurter Städelschen Instituts „Hieronymus und ein Mönch"[10] (19,7 × 30,3 cm). Es sind das zwei sicher hingeworfene Kopfstudien. Der als Greis in Einsiedlertracht mit großem Kardinalshut, der an einer Schnur hängend zum Nacken herabgeglitten ist, mit lang wallendem Bart- und Haupthaar sowie hoher Stirn gegebene Heilige senkt betrachtend den Blick, ohne daß dessen Ruhepunkt sichtbar würde, während der Mönch, an der am Halse sich zu einem Kragen bauschenden Kutte und der Tonsur erkennbar, scharf herausblickt. Der Gegensatz des etwas verkürzten Enface und des strengen, hartlinig

[10] Das Blatt gehörte früher den Sammlungen Keller-Schaffhausen und A. v. Lanna-Prag, bei deren Versteigerung es vom Frankfurter Staedel-Institut erworben wurde. Vgl. die Beschreibung bei Nagler a. a. O. S. 397 Nr. 911. — Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen herausgeg. von Dr. Jos. Meder-Wien, Bd. XI Nr. 1293. — Links oben am Rande das bekannte Zeichen unseres Künstlers mit der Jahreszahl. Rechts von fremder Hand, vielleicht eines der ersten Besitzer aus dem 17. Jahrhundert die Notiz: «Anthonj Möller, Mahler in Dantzig».

umrissenen, hell gegen die Schattenfläche der Hutkrempe stehenden Profils macht hier den eigentlichen Bildgedanken des Blattes aüs. Eben dieses Verhältnis der Köpfe zueinander und zum Blattrande, die für sich kaum zu verstehende Mimik, der etwas ausschnittmäßige Eindruck legt die Vermutung nahe, daß hier wieder fremde Erinnerungsbilder eine bestimmende Rolle gespielt haben. Die Stellung der Köpfe zueinander läßt nämlich unmittelbar an Dürers Münchener Apostel denken, von denen sich wohl annehmen läßt, daß sie Möller im Original oder in einer Kopie gekannt hat. Man muß sich die hochformatigen Gemälde einmal in der Gegend des Bruchrandes abgeschnitten und das linke Flügelbild im Gegensinne denken, um zu erkennen, wie, von der bei Möller angewandten isokephalen Anordnung und der etwas entschiedeneren Koordination der Köpfe abgesehen, ihre Haltung und ihr mimischer Ausdruck wesentlich übereinstimmt, doch wohl in der Weise, daß unbestimmte Reminiszenzen an beide Bilder sich in der sinnlichen Vorstellung des Künstlers gleichsam miteinander verschmolzen haben. Die Dürerschen Apostelgestalten scheinen auch im einzelnen für die lange Bildung der Nase, die hohe Stirn und den mächtigen Schädelbau seiner Mönchsfigur manchen Zug hergeliehen zu haben. Auch scheint ein schwacher Abglanz jenes faszinierenden Paulusblickes bei Dürer über seinen nur starrer herausschauenden Augen zu ruhen[11]. Auch Möllers mit heruntergezogenen Lidern herabblickender Hieronymus wird jetzt erst verständlich durch die Analogie zum Lesemotiv des Dürerschen Petrus. Auch allgemein wird man behaupten dürfen, daß sich Möller eng der Typik Dürerscher Heiligenschöpfungen anschließt, insbesondere scheinen es die auf der niederländischen Reise entworfenen Zeichnungen mit Greisenköpfen, namentlich „der alte Mann von Antwerpen" von 1521 gewesen zu sein, von deren tiefgehender Wirkung auf unseren Künstler das Frankfurter Blatt

[11] S. auch die Kopfstudien zu dem Münchener Bilde L. 89, L. 369.

zu zeugen scheint[12]. Auch ist es sicher kein bloßer Zufall, daß es sich bei diesen wohl von Möller gekannten Arbeiten Dürers auch gerade um Studien für ein Hieronymusbild handelt. Man vergleiche die geneigte Haltung des Kopfes, die Zeichnung der Augenlider, der Nase, bei der letzten vor allem die feine Hebung des Rückens und die wie eingekerbte Senkung zwischen den Brauen, Dinge, die hier wie dort vorkommen; auch in dem welligen Gekräusel des bei Möller zur Seite gewehten Bartes lebt noch etwas von Dürerschem bewegtem Liniengeiste. Von der starken Ausdruckskraft der bei Dürer mit zartester Linienempfindung gezeichneten Lippen ist bei unserem Künstler allerdings nichts zu spüren. Scheu verbirgt er sie unter der verschmolzenen Fülle der struppigen Kinnbart- und Schnurrbarthaare, wofür er auch bei seinem großen Vorbilde den zeichnerischen Präzedenzfall finden konnte[13].

Vielleicht auch in diese Zeit gehört das mit echtem Monogramm versehene Berliner Blatt mit den „Kirchensängern[14]“ (21, 3 x

[12] Vgl. L. 568. Für das Mönchsprofil vgl. die Dürerschen Studienköpfe zur Proportionslehre (z. B. L. 88), vor allem auch die Silberstiftzeichnung des Louvre zum «Großen Kardinal» Lippmann 329, wo die Gemeinsamkeiten in der Schädelbildung, der lockenumrahmten Tonsur, dem breit umgeschlagenen Kragen der Mönchskutte, besonders weitgehend erscheinen. Ich zweifle somit nicht, daß Möller mit Dürers Werk innig vertraut gewesen ist.

[13] Das erneute Auftauchen von Erinnerungen an Dürer in diesen ersten Jahren nach der Heimkehr aus dem Süden könnte den Gedanken an einen Aufenthalt Möllers in der Stadt an der Pegnitz nahe legen, die seit dem 15. Jh. die baltischen Länder, vor allem die norddeutschen Handelsstädte mit dem Mittelmeere und mit dem Welthandelsplatz Venedig verband. Dort mag er vielleicht auch mindestens die heute im Germanischen Museum befindlichen Kopieen der Dürerschen Apostel gesehen haben. — Vgl. Paul Priem, Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnberg 1875 S. 95. Vgl. auch Haendcke, Die Stellung der deutschen Maler des 16. Jahrhunderts am Schlusse dieses Zeitraums. Kunstchronik 1911. S. 579 ff.

[14] Gleichfalls aus der Sammlung des Pfarrers Mundt in Käsemarck. Die Form des sehr kleinen Monogrammes in der linken unteren Ecke steht der auf dem Blatte des «Bauern mit Pelzmütze» von 1591 noch nahe, was auch für einen frühen Entstehungstermin sprechen dürfte. —

34,3 cm), das uns diesmal leider die Angabe einer Jahreszahl schuldig bleibt. Mit seinem schon fein gelbrötlich getönten Grund und leichtem gelösten Strich bildet es gleichsam den Uebergang zu der nun bald im Werke unseres Künstlers auftauchenden lavierten Feder- und Tuschzeichnung, sodaß ich eine Enstehung des Blattes etwa um die Mitte der 90er Jahre für möglich halte. Dargestellt ist eine Gesangprobe im Chor- oder Kapellenraum einer gotischen Kathedrale, in die man etwas von rechts her hineinsieht, und zwar vor einem geöffneten Altarschrein; gern wird man dabei an eine der vielen gotischen Backsteinkirchen Danzigs und seiner Umgebung denken wollen. Zur Rechten vor den Stufen erblickt man Sänger vor einem Notenpult in bäurischer Tracht. Es scheint sich um ein Quartett zu handeln, das ein Mann in langem Mantel mit Schlapphut und Taktstab dirigiert. Links sitzt auf den Stufen neben dem Altar ein würdiger Herr, wohl der Geistliche, der dem Gesange lauscht. In flüchtigen Umrissen und Strichen ist hier ein aus dem Leben gegriffener Gegenstand frisch und fest vor uns hingestellt, eine für Möller fast auffällig weiträumige Wirkung erzielt, der sich die teilweise nur ganz schwach angedeuteten menschlichen Figuren nicht übel einfügen.

Mit der regeren Entfaltung der Gemäldeproduktion beginnt die Handzeichnung jezt aus dem Dienste der selbständigen graphischen Kunst mehr und mehr in den vorbereitenden Dienst der Malerei überzutreten. Die Konzeption des großen malerischen Werkes für den Artushof erforderte eine große Anzahl von Entwürfen, für die sich Möller der Erreichung breiterer malerischer Wirkungen wegen lieber des Pinsels bediente. So ward er wohl zuerst auf die Tuschzeichnung hingewiesen. Das erste dieser mit Tusche lavierten Blätter — wenn ich die Vorzeichnung zum Artushofbilde aus dem Jahre 1595 vorläufig übergehe —, ist das bezeichnete und 1596 datierte Berliner „Venusfest" (58,4 : 22,0 (lks) : 19,5 (r.)[15]. Diese allegorisch-genrehafte Darstel-

15 Aus dem Nachlaß des Danziger Zeichenlehrers Verch, der sich zur Nachkommenschaft Anton Möllers zählte und eine Kollektion von

lung ist offenbar der rasch hingeworfene Entwurf für ein Gemälde, das nach der links geschweiften Linienumrahmung zu urteilen wohl als Dekoration eines Spinetts gedacht werden muß. Wir sehen zur Linken auf einem baldachinbedeckten Thronsitz, durch Attribute und Beischriften gedeutet, Venus als nackte Liebesgöttin in lässiger Haltung und in Begleitung des auf einem Fasse sitzenden weinlaubumkränzten Bacchus — das Motiv fand sich ähnlich wieder auf einem verschollenen „Jüngsten Gericht“ im Königsberger Stadtgericht — und der eine Fruchtschale haltenden Ceres. Unter ihrem Zeichen steht, wie der kleine bogenschießende Amor anzeigt, das bunte bacchantische Treiben, das darunter in zeitgenössischem Gewande sich entfaltet. Das noch eine damals verehrte Göttin, die Musik fehlt, deutet die in etwas plumpen Versen erläuternde Beischrift an, die wohl ebenso ein eigenes dichterisches Produkt unseres Künstlers, wie die längere des allegorischen Blattes von 1606 sein wird:

„Zu Freud und Lieb bin ich geschwind
Und Musica auch also mein Kind,
Hilft Heirat machen, Kleider neu,
Spiel der Lieben, Zeit ohne Reu.“

So wird denn hier nach Herzenslust musiziert, gezecht, getanzt und geliebt. Unterhalb des Thrones erblicken wir Laute und Spinett spielende Damen in Zeittracht sowie trinkende Männer. In der Mitte des Blattes wo in der Ferne wie üblich die Türme von Danzig auftauchen, tummeln sich jugendliche Paare in gefälligem Tanzschritt, von denen das mittelste einem Blatte des 1601

Handzeichnungen des Meisters besaß, wurde das Blatt in den 40er Jahren des verflossenen Jahrhunderts von dem kunstsinnigen Danziger Kaufmann Gustav Panzer erworben, aus dessen Besitz es dann in die Sammlung A. v. Beckerath gelangte. Freundliche Mitteilung des Herrn Prof. Stryowski-Danzig. Reproduktionen nach Lichtdruckaufnahmen von diesem Blatte wie von der «Bauernkirmeß», den «Kirchensängern» und der großen Kreuzigung bringt der in Vorbereitung befindliche offizielle Katalog des Berliner Königl. Kupferstich-Kabinetts: Handzeichnungen dt. Schule.

veröffentlichten Frauentrachtenbuches sehr nahe kommt[16]. Nur sind auf unserer Zeichnung die Figuren mehr profil- und flächenmäßig gegeben; immerhin dürfte daraus hervorgehen, daß sich unser Künstler schon 1596 mit dem Entwurf der Frauentrachtenfolge beschäftigte. Rechts sticht dann noch unter den vielen liebenden Paaren die eine Szene besonders ins Auge, wie ein unbekleideter Mann ein gleichfalls unbekleidetes Weib gewaltsam umschlingt, ein Motiv, wie es uns ähnlich, nur weniger derbsinnlich und schönheitsvoller auf seinem Danziger Hauptbild begegnet. Neben der frei und reich und doch übersichtlich angeordneten, die Vordergrundebene wie einfache, klare Figuren- und Gruppenansichten betonenden Komposition ist vor allem noch die zart und launig hingeworfene Federführung, zwischen deren Züge graubläuliche, breitschattierende Tuschflächen gesetzt sind, hervorzuheben. Und doch bei aller leichten Flüchtigkeit im Duktus welche vollsaftige Plastik und frische Lebendigkeit der Bewegung steckt in diesen Figuren! Vielleicht nirgends hat Möller unmittalbarere und frischere Wirkungen erzielt wie hier, wo er einen augenblicklicklichen Bildeinfall in allgemeinen Zügen festgehalten hat.

Wie trefflich unser Künstler es auch sonst verstand, eine rasch vorübereilende Situation mit dem Pinsel festzubannen, kann uns eine Tuschzeichnung auf rötlichem Papier aus dem folgenden Jahre im Königsberger Prussia-Museum zeigen. „Lustiger Abend in Osterwick“ (27,9 × 19,3 cm)[17]. Das Blatt ist auch insofern besonders interessant, weil sich hier der Meister selbst dargestellt hat und wir erfahren, daß er es keineswegs verschmähte, in dem von ihm gerne veranschaulichten Tanz- und Zechgetriebe seiner Genossen selbst mitzutollen. Der Ort der hier geschilderten Be-

[16] Bogen E. 1. Bertling, Faksimile-Ausgabe des Danziger Frauentrachtenbuches. Danzig 1886.

[17] Zeichnungen des Malergewerkes in Königsberg, Bd. III Nr. 25. Vgl. A. Hagen, Ueber eine Sammlung alter Handzeichnungen, Neue Pr. Prov. Bl. Bd. II, Königsberg, 1846 S. 101.

gebenheit ist, wie die Inschrift[18] besagt, das südlich von Danzig gelegene Dörfchen Osterwick, wohin offenbar der Künstler und seine Freunde am 8. Juni 1597 einen kleinen Ausflug unternommen haben und wo sie nun zu abendlicher Stunde in einer Herberge eingekehrt sind. Der Zeichner läßt uns in eine bescheidene Gaststube blicken, wo sich eine Gesellschaft lustiger Kumpane vor dem Schlafengehen bei allerlei Kurzweil vergnügt[19]. Man schaut von rechts her in Niedersicht in eine von kahlen Wänden umschlossene Zimmerecke hinein, wo ein Mann mit zylinderartigem Hut beim hellen Kerzenschein auf einem Clavecin spielt, während ein anderer ihn dazu auf der Geige begleitet. Ein dritter Genosse hält eine Katze unter dem Arm und sucht, indem er sie von Zeit zu Zeit kneift, durch ihre Schreie die höchsten Diskanttöne hervorzubringen — ein äußerst humorvoller Gedanke! Zu den Klängen dieser seltsamen „Katzenmusik" sieht man im Vordergrunde einen Mann in wehendem Mantel tanzend, indem er den Kopf zuhörend nach den Musikanten wendet. Drei weitere Genossen haben sich bereits auf ihr Lager gestreckt, doch während zwei von ihnen schon tiefer Schlummer umfangen hält, lauscht ein vornehm gekleideter Mann mit stattlichem Hut und Kavalierdegen noch mit gespitztem Ohr den wunderlichen Tönen. Die mit Weiß aufgesetzten Beischriften nennen den Tänzer „Copinus"[20], den rechten Schläfer „Jakob Ginter" und den das eine Bein aus der Decke streckenden Schlummernden „Anton Mollr". Soweit sich die flüchtig angedeuteten Züge des letzten erkennen lassen, scheint eine gewisse Aehnlichkeit mit dem angeblichen Selbstbildnis vom Artushofgemälde immerhin zu bestehen. Der Tänzer im

[18] In Ostrowise 1597. 8. Junii nocte. A. M.

[19] Hagen, Prov. Bl. a. a. O.

[20] Nach dem Album des Danziger Partikulare (einer Art Universität) war Ende Mai 1597 ein Christophorus Copius aus dem Danziger Werder gebürtig (mit unserem Copinus identisch?) immatrikuliert worden. Es wäre danach möglich, daß er vielleicht bei Antritt seiner Studentenlaufbahn den Freunden in seinem Heimatdorfe ein Fest gegeben habe. Vgl. Bertling, Danz. Ztg. a. a. O.

Vordergrunde erinnert in Typus, Bewegungsmotiv und Faltenwurf an den des Spinettentwurfes und des schon erwähnten Frauentrachtenblattes.

Die starke Hervorkehrung einer Lichtfrage, die für Möller etwas Ungewöhnliches hat und uns sonst nur noch auf seinen Abendmahldarstellungen begegnet, ist wohl hier wie dort mehr ein gegebenes Erfordernis des anekdotisch fesselnden Sujets als eine beabsichtigte künstlerische Problemstellung. Dabei ist es lehrreich zu sehen, wie hier gegen den Willen des Künstlers schon aus dem Genrebilde fast eine Beleuchtungsstudie geworden ist, wie das ähnlich auf den Genregemälden und Genrestichen der holländischen Romanisten der Fall ist, wo gern Effekte mit künstlicher Beleuchtung gegeben werden. Ohne daß dem Lichte viel an formaler und linearer Bestimmtheit geopfert wäre, muß man hier schon von einer gewissen Einbeziehung der luministischen Werte in die Komposition sprechen. Vom Lichtherd der linken hinteren Ecke aus verbreitet sich dieses, hier und da an den Rändern grelle durch Höhung gegebene Reflexe zurücklassend, durch den Raum. Wie die Lichtbewegung nach diesem asymmetrisch gelegten Konzentrationspunkt hindrängt, so folgen auch die Linien dieser Tendenz, indem sie aus den Ecken in diagonaler Richtung nach der Tiefe führen und sich im Lichtzentrum schneiden. Alle Figuren weisen nämlich in ihren Bewegungsrichtungen und Blicklinien auf diesen einen Punkt hin, und an keiner Vordergrundebene bleibt das gleich in die Tiefe gleitende Auge noch haften. Nur von der Figur des Tänzers ließe sich etwa noch behaupten, daß sie infolge ihres fesselnden Bewegungsreichtums noch zu lange die Aufmerksamkeit an sich zieht. Hierin wie in der geringen Ausdehnung des noch fast an den oberen Bildrand mit menschlichen Figuren angefüllten Raumes dokumentiert sich noch der nicht überwundene Renaissancegeist des Schöpfers. Trotzdem aber kann sich an Tiefenhaftigkeit und malerischer Raumstimmung keine andere Möllersche Arbeit mit diesem Blatte vergleichen.

Das 1599 datierte Blatt des Dresdener Königlichen Kupferstichkabinetts „Alte Frau am Tisch mit zwei Flaschen“ (5,6 × 16,00 cm) führt uns dann in die Zeit der intensivsten Beschäftigung mit den Frauentrachten. Das wieder bloß mit der Feder entworfene Blatt gibt in Vorderansicht eine alte Frau in langem Mantel und pelzumsäumter Mütze, welche an einem parallel zum Blattrande in den Raum gestellten und in Aufsicht gegebenen Tische sitzt. Sie ist im Begriff aus einer größeren Flasche in eine kleinere eine Flüssigkeit überzugießen. Es handelt sich allem Anschein nach um eine etwas fragmentarisch anmutende häusliche oder Wirtshausszene. Nicht nur daß das schon des hohen Formates wegen seltsam berührende Blatt links beschnitten — es fehlt z. B. der hintere Tischfuß — und rechts an der Tischplatte nachträglich ergänzt erscheint, sondern schon das Motiv als solches macht einen etwas unabgeschlossenen, der Erweiterung bedürftigen Eindruck. Die den früher betrachteten Zeichnungen gegenüber subtilere Federführung, die meist ohne Kreuzschraffierung nur durch zartes An- und Abschwellen sowie ein fein berechnetes Zusammen- und Auseinanderlaufen der Linienzüge malerisch tonige Wirkungen erstrebt, berührt sich ebenso wie die Behandlung des Mantels und der flachen Pelzmütze sowie der ganze Figurentypus nahe mit den Frauentrachtenschnitten, wenn uns diese auch die in manchen Fällen durch das Schneidemesser erzeugte Vergröberung des Striches empfinden lassen.

Das Dresdener Blatt mit seiner feinen spitzen Zeichnung vermag uns auch eine ungefähre Vorstellung zu geben von dem Stilcharakter der leider verlorenen Vorzeichnungen für das große Werk niederdeutscher Holzschneidekunst, Anton Möllers Danziger Frauentrachtenbuch. Das nur in drei mehr oder minder unvollständigen Exemplaren[21] erhaltene Werk trug den nach Zeitge-

[21] Das am vollständigsten und besten erhaltene, leider aber auch gleich den übrigen auseinandergetrennte Exemplar besitzt die Graphische Sammlung der Münchener Alten Pinakothek. Dieses enthält auf fünf Bogen (B-F) 20 Blätter und auch das den übrigen fehlende

schmack umständlichen lateinisch-deutschen Titel: „Omnium statuum foeminei sexus ornatus et usitati habitus Gedanenses, ob oculos hositi et divulgati ab Antonio Mollero ibidem pictore. Anno salutis 1601 die 4. juny. — Der Dantzger Frawen und Jungfrauen gebreuchliche Zierheit und Tracht / so itziger Zeit zu sehen / Durch Antonium Mollern / Malern daselbst in Abkonterfeyung gestellt. 1601. Gedruckt zu Dantzigk bey Jacobo Rhodo". Diese Angabe im Titel sowie die den meisten Blättern beigegebenen Monogramme lassen keinen Zweifel daran, daß die Entwürfe zu diesen Bilddrucken von der Hand unseres Künstlers stammen. Allein die meist im Abstand hinzugefügte Formschneidermarke, die durch einen Strich verbundenen Buchstaben D. F. sowie das daruntergesetzte Schneidemesser deuten wohl darauf hin, daß die Uebertragung auf den Holzstock einem berufsmäßigen Formschneider anvertraut wurde, den wir wohl, da sein voller Name unbekannt ist, als Meister D. E. bezeichnen dürfen und in dem

Titelblatt. Doch fehlen vom 6. Bogen A, welcher außer dem Titel wohl noch Widmung und Vorrede aufgenommen haben wird, auch diesem Exemplar nicht weniger als drei Blätter. Das zweite erhaltene Exemplar, heute im Besitze des Berliner Königlichen Kupferstich-Kabinetts, (20 Blätter) ist möglicherweise aus zwei verschiedenen Ausgaben zusammengesetzt worden, da die Angabe der Bogenzahl in Buchstaben mit der des Münchener Exemplars nicht übereinstimmt; es scheint so, daß der Künstler in der zweiten Ausgabe seines Werkes einzelne Aenderungen in der Reihenfolge der Trachtenbilder hat eintreten lassen. Dieses Exemplar besaß 1847 der Danziger Kaufmann J. J. Ernst, später Geh. Oberschulrat Dr. Marquardt in Gotha, aus dessen Nachlaß es von der Kunsthandlung C. G. Börner in Leipzig erworben und später an den Verlag Richard Bertling in Danzig (später Dresden) weiterverkauft wurde. Dieser Verlag besorgte dann auch 1886 die verdienstliche Neuherausgabe des Werkes in guten Faksimile-Reproduktionen und unter Hinzuziehung des Münchener Titelblattes gleichsam als eine Art Rekonstruktionsversuch des ursprünglichen Buchcharakters. — 10 stark beschnittene Einzelblätter aus einem dritten Exemplar sind mit dem von Hippel'schen Nachlaß in die Königsberger Stadtbibliothek gekommen. Vgl. Handzeichnungen, Skizzen, Plafonds Fol. Bd. XVII; Vgl. ferner Danz. Ztg. 1885, Nr. 15573; Theod. Hirsch, Handelsverkehr Danzigs mit Italien, Beil. IV · Anton Möllers Danziger Trachten S. 239. —

wir uns wahrscheinlich einen technisch niederländisch beeinflußten Danziger Xylographen vorstellen dürfen. Die Entstehung der Vorzeichnungen für den 1601 stattgehabten Schnitt, dessen Ausführung der Meister wohl persönlich überwacht haben wird, dürfte wohl einige Jahre weiter zurückgehen. Auf einem Blatte findet sich zwar dicht über dem Möllerschen Monogramm die Jahreszahl 1600, die ich aber nicht für den Beginn, sondern eher für das Ende dieser zeichnerischen Arbeit halten möchte, zumal ihr Möller in den Jahren der reifenden Pläne für das Artushofwerk sowie die Rathausbilder nur einen Teil seiner Zeit widmen konnte. Schon um die Mitte der 90er Jahre sehen wir ja auch in seinem Werk, wie gelegentlich betont, den Niederschlag dieser Trachtenstudien.

Der Gedanke, die in vielem eigenartigen Moden der Stadt seines Wirkens in einem großen Holzschnittwerk festzuhalten, muß damals für Möller naheliegend gewesen sein, wenn nicht gar der Verleger mit schon genau präzisierten Wünschen an ihn als den ersten einheimischen Künstler Danzigs von selber herangetreten ist. Trachtenwerke waren ja in jenen Tagen ein äußerst begehrter und somit auch lukrativer Artikel. Sie dienten gleichermaßen dem gesteigerten Wissensdrang und den rein gegenständlichen Interessen jener r a t i o n a l i s t i s c h e n Epoche, deren befreiter und namentlich durch die großen Entdeckungen auch räumlich erweiterter Gesichtskreis sich wie von allen Dingen so auch von den Menschen anderer Berufsstände, anderer Länder und Zonen sich klare Begriffe bilden, kennen lernen wollte, wie sich diese bei den verschiedensten Verrichtungen und Gelegenheiten kleiden, tragen und schmücken. Sie erschienen entweder mit Holzschnitten oder Kupferstichen illustriert als Kostümkompendien, welche die Trachten aller Völker in ihren markantesten Erscheinungsformen enthielten, oder wollten nur in Bild und Beschreibung von der differierenden Kleidung der einzelnen Stände einer einzigen angesehenen Stadt eine Vorstellung geben. Hinter Augsburg[22],

[22] Eine Sammlung augsburgischer Trachtenstiche aus dem Anfange des 17. Jh. besitzt auch die Königsberger Stadtbibliothek. Vgl

Straßburg und anderen bedeutsamen oberdeutschen Kunstzentren wollte das damals zu den „Hauptstädten Europas zählende [23]" Danzig wohl nicht zurückstehen. Dazu kam, daß die Kleidung hier, wo auch in der Mode eine Kreuzung der verschiedensten fremden Einwirkungen, namentlich spanisch-niederländisch-italienischer Einflüsse stadtfand, zu denen dann als besonders eigenartige Zutat noch das aus Polen und Rußland eingeführte Pelzwerk hinzutrat, ein besonders mannigfaltiges Bild ergibt.

Es wäre nun aus diesem Grunde sicherlich eine fruchtbare Aufgabe, das Trachtenwerk unseres Künstlers als wichtige lokalhistorische und allgemein trachtenkundlich-kulturgeschichtliche Quelle auszubeuten, wie es Bertling und Hagen in Anfängen schon versucht haben [24]. Mir will es jedoch im Rahmen einer monographischen Untersuchung über Möllers Künstlerpersönlichkeit zweckmäßig erscheinen, mehr das Künstlerische als das Trachtenkundliche zu betonen, um so dem Werke seinen Platz in Möllers künstlerischem Schaffen und innerhalb der Entwickelung der Trachtendarstellung und der deutschen Holzschnittilustration zuweisen zu können. Hier werden Vergleichungen, für die vor

Handzeichnungen aus dem v. Hippel'schen Nachlaß, Fol. Bd. XVII pag. 28.

[23] So nennt der französische Legationssekretär Charles Ogier in seinem 1635 erschienenen Reisetagebuche die Ostseestadt. Ogiers Bericht über seinen Aufenthalt in Danzig ist für die Danziger Kulturgeschichte und insbesondere auch für seine Trachtenkunde von Wert. Vgl. Gotthilf Löschin, Beitr. zur Gesch. Danzigs u. seiner Umgebungen, Danzig 1837 S. 17ff, S. 40ff.

[24] Auch der von Hagen (Prov. Bl. a. a. O. S. 465) versuchte Vergleich mit den nur wenig späteren durch Möller angeregten Darstellungen Königsberger Frauentrachten auf dem gestochenen großen Stadtplan von Königsberg aus dem Jahre 1613 von der Hand Joachim Berings, eines mittelmäßigen Königsberger Kupferstechers, muß hier unterdrückt werden. Für uns hat er nur insoweit Wert, als er uns die erheblich höhere künstlerische Stufe der Möllerschen Trachtenschnitte erkennen läßt. Auch würde eine Heranziehung der Danziger Kleiderordnungen, dieser für die Kostümgeschichte wichtigen Quellen, zum Vergleich mit diesem einzigen Danziger Trachtenbuch lohnend sein.

allem die verwandten Trachtenbücher Jost Ammans[24a], namentlich sein bei Hans Weigel in Nürnberg gedrucktes Trachtenbuch von 1577 sowie das nur Frauentrachten aller Länder enthaltende „Gynäceum sive theatrum mulierum" (Frankfurt bei Sigismund Feyrabend) aus dem Jahre 1586 in Frage kommen, den Beweis erbringen können, daß Möller als Holzschnittillustrator sehr wohl ein Platz neben Amman und Stimmer gebührt. Gleichzeitig wird sich dabei auch herausstellen, daß er schon einer etwas späteren Generation angehört und eine neue Stilstufe vertritt, sowie daß sein Werk auch der wohl als sein geistiges Eigentum anzusehenden Technik nach, wie Georg Hirth[25] anerkennend gemeint hat, „eine der letzten Blüten des deutschen Holzschnittes" bildet, aber schon gewissermaßen an der Ausgangspforte steht, aus welcher dann der Weg in die Verfallperiode hineinführt.

Der Unterschied zwischen Ammans und Möllers Trachtendarstellung zeigt sich besonders evident, wenn man das Weigelsche Werk von 1577 und nicht das etwas spätere, dem Danziger Buch näherstehende Gynäceum von 1586 heranzieht. Jenes bietet noch insofern eine unmittelbare Vergleichsmöglichkeit, als uns auch hier einige charakteristische Proben Danziger Frauentrachten begegnen. Bei dem Oberdeutschen liegt der Nachdruck noch auf dem spezifisch Trachtenkundlichen; ihm kommt es, da er didaktischen Zwecken dienen, nichts als Anschauungsmaterial liefern will, in erster Linie darauf an, alle Teile der Gewandung möglichst deutlich erkennen zu lassen, damit sich der Betrachter eine klare Anschauung nicht nur vom Gesamtcharakter der dargestellten Tracht, sondern von jedem kleinsten Detail der Kleidung und des Schmuckes, z. B. von einem Perlendiadem, einem Haarnetz, einer Gürteltasche machen könnte. Dieser Absicht entsprach es, wenn er Einzelfiguren in fast völliger Isoliertheit und

24 a Vgl. auch Haendcke, Gesch. d. schweizer. Malerei (S. 290 f.

25 Kulturgeschichtl. Bilderbuch aus drei Jahrhunderten. III. Bd. München 1885, S. 5 mit Abbild. Amman'scher (S. 770 ff) und Möllerscher Trachtenschnitte (S. 962).

Raumlosigkeit in größtem Format hinstellte; wenn er aber einmal ausnahmsweise zwei oder gar mehrere Figuren nebeneinander gibt, so geschieht das entweder aus der Bedingtheit des Gegenständlichen heraus oder aber, weil es dem Illustrator zur gänzlichen Klarlegung der charakteristischen Kleidungs- und Zierformen darauf ankam, noch in einer zweiten Gestalt die Rückenansicht des nämlichen Anzuges zeigen zu können. Im entschiedenen Gegensatz zu dieser reflektierenden Ammanschen Auffassungsweise erstrebt Möller auch in der Trachtendarstellung eine ähnliche Auflösung des Isolierten und Statuarischen möglichst in bewegte genremäßige Handlung, wie wir es auch sonst in seinen allegorischen Gestaltungen versucht finden. Ein lebendigerer Zug kommt bei ihm schon dadurch hinein, daß er von der immer etwas modepuppenhaft wirkenden Einzelfigur, dem landläufigen Typus des Trachtenbildes abgewichen und diese durch mindestens zwei Figuren ersetzt hat. Schon dieser kleine Schritt bedingt einen gewissen anekdotischen Zusammenhang, bewirkt, daß uns selbst bei den Ammans Art noch verwandtesten Blättern kaum mehr der Gedanke kommt, daß wir es hier mit bloßen Kleiderträgern zu tun haben, sondern man hat wirklich den Eindruck, daß uns beispielsweise in diesen vom Markte heimkehrenden Mägden, diesen ehrwürdigen Matronen im dunkeln „Kürschenpelz“ einzelne Augenblicksbilder aus dem Danziger Straßenleben festgehalten sind. Ist das schon auf den Blättern der Fall, wo einfach zwei Gestalten in Halbface und Profil noch mehr getrennt oder schon durch Unterhaltung, Mimik und Gestikulation verbunden nebeneinander auf niedriger Bodenwelle als einziger Raumandeutung schreitend gedacht sind, so ist das in erhöhtem Maße dort der Fall, wo die Umgebung näher bestimmt ist oder durch Hinzufügung weiterer Personen die Trachtendarstellung zu einer breiter geschilderten Szene auseinander gezogen ist. Eine solche Tanzszene mit Kavalier und begleitendem Fiedler fällt aus dem Schema der üblichen Trachtendarstellungen mit ihren steifen Kostümfiguren nicht eben zu Ungunsten des künstlerischen Ein-

drucks heraus. Auch nach so unmittelbar gesehenen Genreszenen wie der ihre Biertonnen auf dem Karren im Schweiße ihres Angesichts fortziehenden Brauermagd, den eilenden Flunderweibern, der ihr Kind säugenden Amme wird man sich in Ammans Trachtenbuch vergeblich umsehen. Ein Blatt endlich wie die „Langgartischen Mägde“ ist im Grunde nichts anderes als die dem pulsenden Leben abgelauschte Wiedergabe einer Marktszene, und die didaktische Absicht tritt hier hinter einer fast intimen Beobachtung und einer ruhigen objektiven Schilderung wirklichen Seins zurück.

Macht sich in der Wahl größerer Formate wie in der großfigurigen und großzügigen Gestaltungsweise Ammans ebenso wie in Stimmers der Trachtendarstellung verwandten Holzschnitten der Lebensalterfolge mehr der Einfluß italienischer Kunstanschauung geltend, so wird man bei Möller eher eine Berührung mit der niederländischen Genreillustration feststellen können. Groß und mächtig, auf bedeutende Silhouettenwirkung berechnet, stellen jene ihre Trachtenfiguren vor die weiße Lichtfläche des Papiers und geben uns die einfache Bürgersfrau wie die niedere Hausmagd in der heroisierten Auffassung romanischer Renaissance. Bei allem gewachsenen malerischen Reichtum der Helligkeits- und Tondifferenzen dient die klare und regelmäßige Strichführung Ammans immer noch mehr der runden und vollen Modellierung der Körper als der zeichnerischen Andeutung fließenden Lichtes auf den Oberflächen, wie unser Künstler sie schon zu geben versucht hat. Bei ihm sehen wir den linienstrengen Holzschnitt im letzten Wettstreit mit der subtileren, gefälligeren Technik des Kupferstichs, der er notwendig bald erliegen mußte. Was sich aber dieser spröden Kunst doch noch an glänzenden malerischen Effekten abringen läßt, wie nahe diese der Wirkung der feineren Grabstichelkunst in den Tonnüancen und Uebergängen gebracht zu werden vermag, kann das Möllersche Trachtenbuch zeigen. Bei unserem Künstler wird es einem in den meisten Partieen schon nicht mehr ganz leicht fallen, dem Verlaufe der kompliziert

geführten Linien zu folgen, was bei Amman noch keiner Schwierigkeit begegnet. Nur noch selten wird dort beim Anlegen breiter Tonflächen der langstrichige Duktus in weiten Abständen benutzt, wie wir ihn z. B. noch auf den Möllerschen „Bauern am Kessel" fanden, sondern vorwiegend jene auf den malerischen Totaleindruck gerichtete, mit kurzen Linienpartikeln und Häkchen arbeitende Zeichenweise. Auch kommt es unserem Meister nicht so sehr auf Einzelwiedergabe der Musterung eines Brokatgewandes, eines langen dunkeln Mantels, wie er damals in Danzig viel getragen wurde, sondern vor allem auf die Impression des Kleiderstoffes an, wie er mit verschwimmenden Linien im unruhigen Geflimmer bewegten Lichtes erscheint.

Während die Trachtendarstellung bei Möller, wie wir uns überzeugen konnten, gegenüber Amman eine spätere Entwickelungsstufe bezeichnet, wirkt die Verzierung des Titelblattes im Gegenteil altertümlicher. Während in Ammans Buchillustrationen die ornamentale Einfassung meist von einem reichen phantastisch-dekorativen Architekturgerüst gebildet wird, mit Band- und Cartouchenwerk, finden wir bei unserm Künstler noch die einfachen, in der Fläche gehaltenen Randleisten mit Hoch- oder Querfüllung, die in ihrer Verschmelzung von Ranken- und Figurenwerk den Einfluß des vorzugsweise kleinmeisterlichen Ornamentstichs zeigt[26]. Es ist anzunehmen, daß hier nicht direkt italienische, sondern kleinmeisterliche Vorbilder maßgebend gewesen sind, da der dunkle, hier weiß punktierte Grund als ein eigentümliches Motiv dieses

[26] So findet sich hier z. B. die wahrscheinlich von Barthel Beham inaugurierte Dreiteilung in den Füllungen der Querleisten, die dann gerade auch von Jakob Binck gerne angewandt ist, dessen Ornamentstiche Möller gekannt haben dürfte, zumal diese in der Holzornamentik des Geburtszimmers im Königsberger Schlosse praktische Verwendung gefunden haben. Auch sonst wissen wir, daß kleinmeisterliche Ornamentstiche von im Dienste des Königsberger Herzoghofes stehenden Goldschmieden verarbeitet wurden. Vgl. Lichtwark, Der Ornamentstich der dt. Frührenaissance, Berlin 1888; Brinckmann, Die prakt. Bedeutung der Ornamentstiche für die dt. Frührenaissance. Straßburg 1907. Ehrenberg, a. a. O. S. 73.

Künstlerkreises anzusprechen ist. Ob diese zierliche, nur vielleicht für den Holzschnitt zu zarte, eigentlich mehr für die Kupferplatte berechnete Titelverzierung wirklich von Möller stammt, bleibt zweifelhaft, da uns dieser als Ornamentzeichner sonst garnicht bekannt ist, eine auffällige Stildiskrepanz zwischen Trachtendarstellung und Titelblattverzierung besteht und wir auf einer Randleiste zur Linken, auf einem Täfelchen eine nur aus dem einzigen Buchstaben B. bestehende Signatur finden, welche die Vermutung nahe legt, daß vielleicht für die Titelseite ein anderer Formschneider als unser Monogrammist D. E. in Betracht kommt, und vielleicht sogar nicht einmal der Entwurf zu dem Buchtitel von Möllers Hand ist[27].

Die Entstehung des undatierten Berliner Holzschnittes „die Frau und der Tod“ (13,0 × 16,7 cm), der von einem unbekannten, mit M. L. zeichnenden Holzschneider hergestellt ist, wird vielleicht am besten in diese Zeit um 1601/2 zu verlegen sein. Dieser stellt den besonders seit Holbein beliebt gewordenen und auch von den Kleinmeistern bevorzugten Memento-mori-Gedanken dar und zwar hier unter besonderer Bezugnahme auf die Vergänglichkeit aller irdischen Jugend und Schönheit. Es sei auch daran erinnert, daß Möller vielleicht gleichzeitig die weiblichen Untugenden der Hoffart und Putzsucht in der Luxuriagruppe des Artushofbildes ironisiert hat. Es liegt aus diesem stofflichen Grunde die Annahme nahe, daß das Blatt eben in jenen Jahren von unserm Künstler gezeichnet sein wird, als in Danzig unter dem Eindruck der Pest alle Gedanken auf den Tod hingelenkt wurden, und unser Künstler selbst von düsteren Gedanken gequält

[27] Das einzige erhaltene Münchener Exemplar des Titelblattes ist kein besonders guter Abdruck und auch nicht frei von Beschädigung. Auf einzelnen Randleisten erweitern sich die figürlichen Ornamente fast zur erzählenden Darstellung anscheinend biblischer Szenen. Der von Löwen umbrüllte betende Mann erinnert an das Motiv vom Daniel in der Löwengrube und der unter einem Palmbaum liegende bärtige Mann mit dem Engel und einem Krug zur Seite könnte vielleicht als Noah gedacht sein.

sein letztes Gericht gestaltete. Wir gewahren auf dem Holzschnitt in der üblichen Auffassung der Totentänze, wie sich einer jugendlichen Frau auf ihrem Spaziergang vor einer Mauer der Tod naht, der das erschrocken sich umblickende Mädchen, nachdem er ihm den Schmuck abgerissen hat, an der Schulter packt und ihm das Stundenglas vorhält. Der Tod erscheint hier wenig skelettmäßig, sondern als dürre nackte Männergestalt mehr entsprechend der Darstellungsart Sebald Behams. In seiner auf Helldunkelgegensätzen aufgebauten malerischen Rechnung wie vielleicht auch in dem schrägen Hintereinander zweier Figuren, auf deren Bewegungsrichtung übrigens zwecks Erhöhung der räumlichen Wirkung die Linie des Gesteins eingestellt ist, steht das Blatt den Frauentrachten nicht fern. Jedoch erscheint sein Strich klarer und länger geführt, das vom Winde gebauschte Gefält in noch etwas an die Kleinmeister erinnernder harteckiger Weise gebrochen und im Schnitt gratiger und klobiger als die feiner gearbeiteten Trachtenschnitte. Obschon so das Blatt stilistisch eher mit den früheren Blättern zusammengeht, liegt die Entstehung im Pestjahre 1602 bei der geringen Konsequenz seiner Stilentwickelung durchaus im Bereich des Möglichen[28].

[28] Der Holzschnitt dürfte mit dem bei Nagler (Monogr. I, 912) aufgeführten «sehr seltenen» Blatte wohl kaum identisch sein, da die Jahreszahl 1590 fehlt und das M. des Monogramms unten Querstriche zeigt, die dem bei Nagler reproduzierten Monogramm nicht eigen sind, ferner die junge Frau nicht unbekleidet, sondern in Zeittracht dargestellt ist. Es scheint also, daß schon 1590 eine ähnlichen Darstellungen Behams nahestehende Zeichnung (vgl. B. 150) auf den Holzstock übertragen ist, die nach Nagler eine nackte junge Frau mit gefalteten Händen dargestellt hat, welcher der Tod die Sanduhr zeigt Auffällig ist nur, daß auch dieser verlorene Holzschnitt gleich unserem Berliner neben Möllers echtem Monogramm die Buchstaben M. L .F in aufsteigender Richtung gezeigt haben soll, die der Signatur Melchior Lorichs oder der eines unbekannten Formschneiders der Maurer-Schule nahestehen. Soweit ich die Lorich- und Maurerschen Monogrammformen und die ihrer Formschneider übersehe, steht das Zeichen des Möllerschen Blattes der bei Heller (Gesch. d. Holzschneidekunst, 1823, S. 204) abgebildeten Formschneidermarke eines Meisters des Christoph Maurer-Kreises noch am nächsten. Wäre das Blatt wirklich

Von breiterer Wirkung als diese ungefähr der Entstehungszeit des großen Danziger Holzschnittwerkes angehörenden Blätter sind der „Schalksnarr“[29] der Wiener Albertina von 1605 und das ihm stofflich wie zeichnerisch nahestehende bezeichnete, aber undatierte Dresdener „Maskenkonzert“ (17,0 × 17,5 cm). Das äußerst kuriose Wiener Blatt zeigt einen tanzenden, garstig grinsenden Narren mit Schellenkappe und fliegenden Bändern, der sich selber mit der Guitarre dazu aufspielt. Ein Hündchen schnappt bellend nach einer der an die Gewandfranzen genähten Schellen. Die große mit langen Parallelstrichen fast ohne Kreuzschraffierung durchmodellierte Einzelfigur ist in flüchtiger Andeutung des Raumes in damals üblicher Weise isoliert gegen einen neutral weißen Grund gestellt. Im besonderen beachte man, wie fest und geschickt die Figur mit Hilfe eines fein berechneten Parallelismus der Richtungslinien aufgebaut ist.

Aehnliche der Sehbarkeit dienende Linienzusammenklänge kehren auch auf dem Dresdener Maskenkonzert wieder. Diese saftige, lockere Federzeichnung besitzt nicht nur wegen der Verwendung mehrfarbiger schwarzer und bräunlichgrüner Tinten, sondern auch der mit breiten Lichtflächen kontrastierenden Schattentiefen einen mehr malerischen Charakter. An einem Tisch mit Würfeln und Zahlentafel sitzt Guitarre spielend, eine im Profil gegebene schöne weibliche Maske mit großem Federhut, die in

von Lorichs geschnitten, den wir zwar als Holzschneider kennen, von dem es jedoch nicht anzunehmen ist, daß er sich zu der handwerklichen Tätigkeit der Uebertragung fremder Zeichnungen auf den Holzstock herbeiließ, so müßte, da Lorichs keinesfalls länger als bis 1586 gelebt hat, auch das Berliner Blatt in diese frühe Zeit verlegt werden. Vgl. Weigel, Kunst-Katalog Nr. 5626 und Bartsch, Peintre-graveur, Bd. IX, 388. Brulliot Nr. 1975; Hans Harbeck, Melchior Lorichs, Hamburg, 1911 (Diss.).

[29] Meder, Handzeichnungen alter Meister. Abb. Nr. 1360. — Früher wie der «Hieronymus» zur Sammlung Lanna-Prag gehörig. — Von Jakob de Gheyn, dessen Kupferstiche Möller wohl bestimmt gekannt hat, gibt es eine Stichfolge mit ähnlichen Maskeraden und tanzenden Narren.

ihrer breiten Körperfülle den Bildraum beherrscht. Sie drängt die beiden begleitenden Figuren, einen schnautzbärtigen Alten mit Radkrause und spitzer Troddelmütze, der gleich ihr Laute spielt, sowie einen jugendlichen Trinker, der seine Larve einen Augenblick abgezogen hat und gierig aus seinem Becher schlürft, mehr in den Hintergrund. Außer dem motivischen Gleichklang, der auch hier die Vorliebe der Zeit für Maskeraden und Mummenschanz deutlich macht, ist als verwandt mit dem „Schalksnarren" besonders noch der lebendige Linienschwung, das Bewegungsmotiv der Arme sowie die zeichnerische Behandlung der in die Saiten greifenden Hände und Finger anzusprechen. Vor allem aber beruht wohl die Wirkung des Dresdener Blattes auf dem brausenden Gewoge harmonisch in der Fläche sich rundender Kurven, welche einander wirkungsvoll wiederholen und begleiten und in dem kurzwelligen Liniengeriesel des Federhutes gleichsam zu verklingen scheinen. Diese bewegten Linienschönheiten sind es auch, die uns fast vergessen lassen, daß der Kopf vielleicht doch, wie öfters bei Möller, etwas steif und unbeweglich auf dem Halse sitzt, wie sich denn schon etwas die jetzt auch in seine Handzeichnungen schrittweise eindringende zeichnerische Manier geltend macht. Denkt man etwa an das frühe kleinmeisterliche Pergamentblatt oder den markig charakteristischen Bauernkopf aus dem Jahre 1591 zurück, so wird der Sieg des etwas äußerlich angeeigneten großen und weichen Form- und Linienempfindens der Romanen schon hier deutlich. Dabei ist nicht zu verkennen, daß die menschliche Einzelfigur jetzt auch bei Möller unter der Einwirkung der südlichen Kunstwelt an plastischer Rundung und Fülle, die Formgestaltung an schwungvoller Freiheit, Größe und Energie gewonnen hat.

Aus demselben Jahre 1605 besitzen wir noch die umfangreiche Tuschzeichnung einer „Kreuzigung mit Stifterpaar" (37,0 × 42,3 cm in Berlin, das größte uns von Möller erhaltene Blatt. Es dürfte sich bei diesem ganz gemäldehaft geschlossenen Blatte um den auch farbig weitgehend ausgeführten Entwurf für

ein Altar- oder wohl besser Epitaphbild[30] handeln, das er dann wohl in seiner Werkstatt von Gehilfen und Schülern ausführen lassen wollte. Das Kreuz mit dem Heiland ist auch hier wie auf dem Danziger Altarbilde der Katharinenkirche, dem der Kruzifixus wie die Johannesfigur nahe verwandt erscheint, nach der Art des 16. Jahrhunderts noch entschieden in die Mittelachse gestellt, nur daß der Gekreuzigte aus der klaren Zentrallage in Frontalansicht heraus ein wenig nach rechts auf die Seite, in ein etwas verkürztes Körperprofil gebracht wird. Dieses Prinzip der Anordnung, das die Kreuzigungsdarstellung des 17. Jahrhunderts beherrscht, kommt gelegentlich auch schon bei Dürer, z. B. in der von Möller nachweislich kopierten kleinen Holzschnittpassion vor, wo sich fast die gleiche Bildung der langgestreckten hageren Gliedmaßen, die leichte Seitwärtsschiebung des Unterkörpers mit den winkelig eingebogenen Knieen findet, nur daß bei unserem Künstler die Beine entschiedener übereinander gelegt sind und durch das weniger eingesunkene Haupt nicht der nämliche ergreifende, erbarmungswürdige Eindruck zustande kommt. Für Möller, der sich z. B. auf dem seiner Schule angehörenden Kreuzigungsbilde des Buttner-Epitaphs im Königsberger Dom, noch vielfach zur strengen cinquecentistischen Tektonik des Bildaufbaus bekannt hat, lag hier wohl die kompositionelle Notwendigkeit vor, der linken Klagegruppe einen Ausgleich zu geben, in welcher Eigenschaft der das Stifterpaar krönende Engel mit dem Palmzweig allein nicht genügen konnte. So nahm er wohl vor allem aus diesem Grunde die unteren Extremitäten des Gekreuzigten sowie den mächtig flatternden Gewandbausch des Johannes etwas gewaltsam zur Seite und erreichte damit eine annähernd gleichmäßige formale und lineare Belebung der Bildhälften. Während

[30] Ein ähnlich ausgeführtes Epitaphbild ist das Heilsbergsche im Königsberger Dom, das möglicherweise auch Möller oder doch seiner Werkstatt angehört, zumal auch der Gekreuzigte mit dem umgebenden Strahlenkranz, der Gewitterhimmel, der Hintergrund mit der Danziger Stadtansicht wie eine teilweise Replik des Bildes der Katharinenkirche erscheint. Vgl. Dethlefsen a. a. O.

die biblischen Gestalten, namentlich Johannes einen wenig persönlich gesehenen, mehr konventionellen Typus zeigen, wie er auch in der Malerei unseres Künstlers unaufhörlich wiederkehrt, und sich auch im Ausdruck ihres Schmerzes ein ziemlich empfindungsloser Manierismus wenig angenehm bemerkbar macht, vermögen die Stifterbildnisse in Halbfigur von dem neben jenem ent lehnten hohlen Formalismus einhergehenden Bestreben der deutschen Künstler jener zwiespältigen Epoche nach objektiv treuer Natur- und Menschenschilderung zu zeugen. Es sind gewiß keine tief eindringenden Porträts, wie es sicher auch keine bedeutenden Menschen gewesen sind, die hier darzustellen waren; ja die Augen des Gatten blicken geradezu etwas blöde und stumpf in die Welt. Dabei berühren uns diese beiden durchaus dominierenden Bildnisgestalten bei aller Nüchternheit der Auffassung doch sehr viel wahrer und frischer als jene schwer erträglichen biblischen Figuren. Die Art, wie der eine der mächtigen Engelflügel steil am Blattrande aufragt und der andere flacher anliegend gegeben ist, erinnert lebhaft an das ähnliche Motiv auf dem Seitenflügel des Steindammer Altars in Königsberg. Endlich sei noch die reiche Verwendung insbesondere schwarzer, brauner, roter und blauer Tuschfarben sowie vor allem die prächtige Goldhöhung an den Faltenrändern und anderen wirksam zu unterstreichenden Linienzügen hervorgehoben.

In den letzten Lebensjahren scheint Möller besonders eifrig die Allegorie und die in ihrer Derbheit fast ans Karrikaturistische streifende Satire gepflegt zu haben. Aus dem Jahre 1606 besitzt das Königsberger Prussia-Museum eine datierte und monogrammierte große Tuschzeichnung einer „Allegorie auf die Macht des Geldes“, der wahrscheinlich auch das ganz unbezeichnete, der Jahreszahl entbehrende Blatt, die Karrikatur auf die „Wahl eines Ratsherrn“ in der Königsberger Stadtbibliothek anzuschließen sein wird [31]. Auf dem arg mitgenommenen Blatte des Prussia-Museums

[31] Die beiden Blätter gehören mit dem «Abend zu Osterwick» zu den ältesten bekannten Handzeichnungen Möllers, die schon Hagen beschrieb (Prov. Bl. a. a. O. S. 418).

(53,4 × 40,1 cm)[32] sehen wir vor einem Gebäude mit Freitreppe in der Mitte die gedrungene, aus Säcken gebildete Figur des Mammon, die einen Sack am Tragebalken über dem Rücken, Geldkasten und Beutel im Arme trägt. Dem Weltbeherrscher wird ein äußerst enthusiastischer Empfang zuteil; man sieht Leute ihn frohgestimmt aus den Fenstern grüßend, ihm Einlaß gewährend bereitwillig die Türen öffnen und aus dem Kelchglas einen Willkommenstrunk darbieten. Ganz rechts in der Ecke in Halbfigur erblickt man ein Ehepaar, die Gattin in der bekannten Danziger Frauentracht Blumen streuend und ihn mit gelüftetem Hut dem Gebieter begeistert zujubelnd. Ein weniger freundlicher Empfang wird links den edelsten Tugenden bereitet; die Gerechtigkeit mit Wage und Florbinde findet ebenso wie ihre Begleiterin, die unbekleidete Wahrheit mit Buch und geflügeltem Stundenglas nirgends Einlaß. Selbst die schönen Künste, die die Treppe erstiegen haben, finden die Pforte verschlossen und werden von einem Bedienten, der am Fenster erscheint, schnöde abgewiesen; unter ihnen wird namentlich die Architektur an Zirkel und Meßinstrumenten, die Treue an einem Herz und die Liebe an dem Kinde auf ihrer Schulter erkennbar. Bald werden sie den beiden sich entfernenden Frauengestalten der Zucht mit Aehrenkranz und Palme und der gekrönten Ehre folgen müssen. Bei dem ungünstigen Erhaltungszustande des Blattes ist es gut, daß uns der Künstler auf der Rückseite in seinem naiven Reimstil selbst die Deutung seiner aus dem Anschaulichen heraus nicht ohne weiteres verständlichen Allegorien gibt:

„Kombt K u n s t gegangen vor ein Hausz,
Man sagt, der Wirt sey ggangen ausz.
Kombt L i e b und T r e w wolt gerne ein,
So wil niemandt ihr Pfortner sein.

[32] Handzeichnungen d. Malergewerkes in Königsberg, Bd. III Nr. 26. — Rechts oben in der Ecke unterhalb des Fensters: 1606 A. M. —

Kombt Zucht und Ehr in solcher Masz,
Sie muß baldt wieder gehn die Strasz.
Kombt Wahrheit auch und klopfet an,
Sie musz lang vor der Thüre stahn.
Kombt Gerechtigkeit auch vor das Thor
So find sie Schlosz und Riegel vor.
Kombt aber der Herr pfennig glaufen,
So steht ihm thür und thor weit offen.“

Während auch hier noch die übersichtliche Anordnung der Figuren zu rühmen ist, lassen die hier besonders auffälligen und störenden Typen- und Motivwiederholungen, wie sie in der mehrmaligen Verwendung des an sich charaktervollen spitzbärtigen Männerkopfes sowie in der fast genauen Replik von Gesichtstypus, Stellung und Linienzug des flatternden Gewandes der Johannesfigur zum Ausdruck kommen, zur Evidenz erkennen, daß Möller mit diesen beiden letzten erhaltenen Blättern aus den Jahren 1605 und 1606 fast ganz dem entkräftenden Schematismus der manieristischen Zeitrichtung verfallen ist.

Hagens Annahme, daß es sich bei der diesem Blatte nahestehenden nur in der Anschauung lebendigeren „Verehrung des Esels“ in der Königsberger Stadtbibliothek (41,7 × 34,1 cm)[33] um eine Arbeit Möllers handelt, findet durch Vergleichung mit den damals noch unbekannten gesicherten Blättern, wie mir scheinen will, eine erfreuliche Bestätigung. Es handelt sich in dem Blatte wohl um eine mit beißendem Spott gegebene Satire auf ein zeitgenössisches Geschehnis, etwa die Wahl eines niedriggeborenen oder sonst seinen geistigen Fähigkeiten nach wenig für dieses Amt qualifizierten Ratsherrn. Vor einer Mühle, zu der links eine Treppe hinaufführt, erblickt man im Zentrum der Bildanordnung, von Mauerpfeilern fest umrahmt, einen ehrfurchtsvolle

[33] Handzeichnungen aus dem v. Hippel'schen Nachlaß, Fol. Bd. XV, Bl. 21.

Huldigungen empfangenden Esel. Man legt ihm einen modischen Radkragen um den Hals, eine Schabracke auf den Rücken und setzt ihm sogar eine Krone aufs Haupt, während sich jener über die erwiesenen Ehrungen wenig erfreut zeigt, vielmehr mit sehnsüchtigem Schrei dem Müller nachblickt, der ihm den Sack dienstbeflissen abgenommen hat. Im Vordergrunde schiebt ein Poet, demutsvoll am Boden hockend, dem gefeierten Esel sein Gedicht unter die Füße, während ein anderer beim Kerzenschein sich freudig von seiner Hufe bearbeiten läßt. Nach dem Hintergrunde zu sieht man einen Maler das Bildnis des Angebeteten emporhalten sowie einen Nebenstehenden einen Krug auf sein Wohl leeren. Auf einem am Hause angebrachten Schilde liest man die Worte: „Begengnis der Abgotterei dieses stinkenden Esels". Schon die Uebereinstimmung dieser Schriftzüge mit denen der Beischrift vom Berliner Spinettentwurf scheinen mir ebenso wie die breite, dunkelgrau tuschierende Behandlungsweise auf gelbgetöntem Papier mit eindrucksvoll verteilten, weiß aufgesetzten Lichtern, die allegorisch-genrehafte, derbe und vielfach obszöne thematische Auffassung, ferner gewisse Typenanalogieen mit gesicherten Blättern, die tüchtige Kenntnis des bewegten Menschen und sogar des Tierleibes meine Hagen folgende Zuweisung zu begründen. Wie abgerundet und konzentriert ist auch die Möllers Kompositions talent würdige, etwa ellipsenförmige Anordnung der Figuren um einen klar herausgearbeiteten Mittelpunkt, nämlich den Esel.

Eine weitere Handzeichnung unseres Künstlers, der selbst weder Kupferstecher noch Holzschneider[34] gewesen zu sein scheint, ist uns nur in einem 1612 nach Möllers Tode hergestellten Stiche im Berliner Kupferstichkabinett „Die Frau mit dem Narren" (24.3 × 22,0 cm) von der Hand eines sonst nicht bekannten Kupferstechers Hans Pannis übermittelt, der vielleicht ein

[34] Es ist ein Irrtum, wenn Jaro Springer unseren Künstler selbst Holzschneider sein läßt. Vgl. Federzeichnungen aus d. Berliner Kupferstichkabinett, Einltg.

Vertreter der zeitgenössischen niederländischen Stecherschule gewesen ist[35]. Während das dargestellte Sujet, die als närrische Torheit gegeißelte Hinneigung eines verliebten Alten zu einem schönen jungen Mädchen, mehr Lukas Cranachs Auffassung entspricht, erinnern Behandlung und Technik frappant an die allegorisch-sittenbildlichen Stiche der Niederländer, zu denen wir schon früher Beziehungen feststellen konnten. Es zeigt das besonders die Anlage als breitformatiges Halbfigurenbild mit dem darunter gesetzten lateinischen Reimspruch, dem in den Vordergrund gesetzten Tisch und deu großen, fast an den oberen Rand stoßenden Figuren, während die bei den Niederländern ungewöhnliche, dunkle Hintergrundfolie vielleicht auf einen Einfluß Cranach'scher Gemälde und Holzschnitte hindeutet. Die Stichweise ist ganz von der regelmäßigen, schwungvollen Führung der Taillen, der kontrastreichen stofflichen Behandlung und der metallisch glänzenden Tonigkeit des von Hendrik Goltzius und seiner Schule der neuen malerischen Zeittendenz angepaßten Liniensticches[36].

[35] Schon von Brulliot (Appendix I, Nr. 77) und Nagler (Monogr.) gekannt und beschrieben. Die Zuweisung des Entwurfs an Anton Montfordt (Blocklandt), den niederländischen Florisschüler (gest. 1583), der meist A. B. signiert, wurde mit Recht schon von Nagler aufgegeben. Das gleiche Zeichen mit Tafel soll sich auf Federzeichnungen mit religiösen und allegorischen Darstellungen gefunden haben, die Brulliot Montfordt, Nagler gleichfalls unserem Künstler zuschreibt. Leider habe ich Möllersche Blätter mit dieser doppelstrichigen Monogrammform bisher nicht auffinden können.

Das Blatt trägt die Inschrift: Fatue callose, cunctis populis odiose, cur te formosae vis sociare Rosae; links die Bezeichnung: Hans Pannis, excudit 1612 und rechts: A. M. inventor. Da sich, wie schon Brulliot bemerkt hat, unter der Signatur des Pannis Spuren ausgekratzter Schrift finden, besteht die Möglichkeit, daß Pannis nur die Platte neu aufgestochen hat.

[36] Es sei daran erinnert, daß der niederländische Linienstich in Danzig im 17. Jh. durch Männer wie Hondius und Falck eine bedeutsame Ausbildung erfuhr. Es ist zu vermuten, daß schon vor Hondius' Berufung (1630) niederländisch beeinflußte Stecher in der Weichselstadt tätig waren, um so eher als Möller selbst das Werk des Goltzius, des führenden holländischen Kupferstechers, genau gekannt

Aus den letzten Lebensjahren unseres Künstlers kennen wir noch durch eine zuverläßige Beschreibung [37] vom Anfang des 19. Jahrhunderts zwei Tuschzeichnungen, die aus dem Nachlasse des Danziger Zeichenlehrers Verch von Carl Seidel erworben wurden und über deren Verbleib ich nichts näheres habe ergründen können. Die eine aus dem Jahre 1607, die sicher bezeichnet und datiert gewesen sein soll, stellte das „Martyrium des Heiligen Mathias“ dar. Auch dieses Blatt war in Tuschfarbe auf bräunlichem Papier ausgeführt und weiß gehöht. „Im Mittelpunkt des Blattes sieht man den heiligen Blutzeugen knieend mit erhobenen, aber nicht gefalteten Händen, über welche das reiche Gewand in malerischen Falten herniederfließt, und mit frommen gen Himmel gerichteten Blicken, hinter ihm zur Rechten des Beschauers den Nachrichter in römisch-militärischer Kleidung in der Linken einen Speer haltend, in der Rechten das zum Enthaupten erhobene Beil schwingend. Dem Blicke des Heiligen zeigt sich in der Höhe zur Linken eine Gruppe zu ihm hernieder schwebender Engel mit Siegespalmen in den Händen. Im Hintergrunde rechts erblickt man mehrere Leidtragende, zur Linken verschiedene anscheinend dämonische Gestalten.“ Dem Stoffe und seiner Auffassung nach — soweit wir uns davon bei unserer Unbekanntschaft mit dem Blatte selbst heute eine Vorstellung machen können — atmete dieses mit seinem der Leidensgeschichte eines Heiligen entnommenen Vorgang und der in das Irdische hineinragenden Engelglorie wie im schwärmerischen Aufblick des Märtyrers durchaus barock-restauratorischen Geist, wie er sich sonst bei Möller dem ausgesprochen protestantischen Künstler kaum irgendwo verrät. So ist denn Seidels Annahme nicht von der Hand zu weisen, daß es sich

haben dürfte. Daß die Möllerschule Stiche der Goltziusschüler Jakob de Gheyn und Zacharias Dolendo gekannt hat, beweist z. B. die Komposition des Kittlitz-Epitaphs im Königsberger Dom. Vgl. W. Seidel, Nachrichten über Danziger Kupferstecher. N. Pr. Prov. Bl. Bd. 3, 1847 S. 161.

[37] Carl Seidel, Ueber zwei Zeichnungen Anton Möllers. Neue Pr. Prov. Bl. Bd. V, Königsberg 1848 S. 39.

hier wahrscheinlich um den Entwurf für ein katholisches Altargemälde gehandelt haben wird, das er wahrscheinlich mit gegebenem Sujet in Auftrag erhalten haben wird.

Mehr in dem Möllerschen Gedankenkreis, wie wir ihn bisher kennen gelernt haben, bewegt sich die kompositionelle Idee und Gestaltung des in gleicher Technik, nur auf blau getöntem Papier entworfenen Blattes mit der „ansprechenden“ Darstellung der „fünf Sinne“, welche ein echtes Monogramm sowie die Jahreszahl 1609 in der rechten unteren Ecke und die Inschrift: „Vive memor christi“ getragen haben soll. Bis in dieses Jahr der beginnenden Arbeit an seinem letzten Werke, dem großen Altarbilde der Katharinenkirche reicht also von der frühesten Lehrzeit an Möllers zeichnerische Produktion, welche ständig neben seinem reichen, ihn doch wohl vor allen okkupierenden malerischen Schaffen einhergeht. „In einem Familienzimmer erblickt man um einen bedeckten Tisch versammelt mehrere Personen des verschiedensten Alters. Links dem Beschauer zeigt sich zunächst ein bärtiger Greis, der mit der Brille bewaffnet einen Totenschädel aufmerksam betrachtet; hinter ihm nur zum Teile sichtbar eine hochbejahrte Matrone, welche mit ihren Blicken seine Untersuchung zu verfolgen scheint — das Gesicht. Zur Seite dieser beiden Personen, aber hinter dem Tische, auf welchem neben dem Schädel ein mit Klammern verschlossenes Buch liegt, erblickt man eine jüngere Frau, welche mit der Rechten und erhobenem Zeigefinger auf eine Wanduhr, an deren Fuße die Worte: „Memento mori“ gelesen werden, hindeutet, und mit Spannung auf den Schlag der Glocke zu merken scheint — das Gehör. Mit ihrer Linken umfaßt sie ein auf dem Tisch anmutig hingestrecktes Kind, welches eine Rose seinem Gesichte nähert — der Geruch. Diesem zur Seite zeigt sich nur mit dem Oberkörper sichtbar ein älterer Knabe, der von einem auf dem Tische frei herumlaufenden Hündchen, welches er geneckt, in den Finger gebissen wird und in seinem Gesichte den lebhaftesten Ausdruck des Schmerzes verrät — das Gefühl. Endlich vor dem Tische erblickt man, das Bild

zur Rechten abschließend, noch einen Knaben, der mit sichtbarem Wohlbehagen eine Birne verzehrt, während er die Linke noch begehrlich nach anderen auf der Tafel liegenden Früchten ausstreckt — der Geschmack.“ Es scheint demnach unserem Künstler, wie schon Seidel hervorhebt, auch in diesem Falle vorzüglich gelungen zu sein, dem allegorischen Bildgedanken das Frostig-Begriffliche soweit wie möglich zu nehmen, ihn nach Art der Niederländer in genrehafte Handlung umzusetzen sowie das Ganze bildmäßig einheitlich zusammenzuschließen.

Es wäre nicht ausgeschlossen, daß auch hier bei der Erfindung des den Totenkopf betrachtenden Greises sich unserem Künstler Reminiszenzen an die Studienzeichnungen Dürers zum heiligen Hieronymus eingestellt haben, deren Bekanntschaft schon die Frankfurter Federzeichnung nahe legte. Nicht nur dieses Aufschlusses wegen bedauere ich den Verlust des Blattes, sondern auch weil nach Seidel die Rückseite mit Rötel flott hingeworfene Umrißzeichnungen bekleideter und unbekleideter weiblicher Studienfiguren enthielt [38]. Es würde hieraus nämlich nicht nur allgemein hervorgehen, daß unser Künstler wie in Gesamtentwürfen, was wir schon wissen, so auch in Studien und Skizzen seine malerischen Werke auf das Sorgfältigste vorbereitet hat, sondern daß er vor allem auch den unbekleideten Menschenleib und als echter Schüler der großen venezianischen Nacktmaler in erster Linie den weiblichen zu studieren nie müde wurde, wie er ja überhaupt in einer Epoche wachsender Freude am Gestalten des Nackten lebte.

Sehr bedauerlich ist es auch, daß die frühesten künstlerischen Erzeugnisse Möllers überhaupt, seine bereits mehrfach erwähnten Federzeichnungen nach Dürer, die, wenn auch noch keine selbständigen Schöpfungen, uns doch wichtige Aufschlüsse über Möllers Verhältnis zu dem großen Nürnberger Meister und die Anfänge

[38] Nur die Figuren der Rückseite sollen nach Seidel durch scharfes Beschneiden der Blattränder gelitten haben, während die Vorderseite gänzlich unversehrt erschien.

seiner künstlerischen Entwickelung geben könnten, nicht mehr erhalten sind. Wir sind somit gezwungen, uns aus kurzen Beschreibungen und Urteilen in alten Inventaren und Auktionskatalogen eine ungefähre Vorstellung dieser Arbeiten zu machen. An der Tatsache, daß diese Blätter wirklich von unserem Künstler ausgeführt sind, läßt schon ein dem Folioheft, in welches die Zeichnungen vom Meister selbst zusammengebracht waren, vorgesetztes, seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts leider verschollenes Schriftblatt keinen Zweifel, das ich seiner Wichtigkeit wegen dem Wortlaute nach ganz hersetzen möchte: „Diese nachfolgend Stucke, nemlich die Passio genannt, welche 36 Stück seint auf braun Papier grisn und gehocht hab ich Antoni Moller in der Zeit Meiner Lehrjar nach des A. D. seiner Originalstucken gemacht, hernach folgend auch die großen gerissn un nach des Albrecht Dürers verfertiget sie derselbigen auch 30 Stucke von welchen ich eines under denselben eines überlassen, sie also itzt 29 Stuck in dies Buch aufgehaben, do ich in mein Lehrjahr treten, ist geschehen Ao. 1578 den 22. Aprili die Zeit, weil ich in . . . bin gewesen, hat sich geendet Ao. 1585 in derselben Zeit, ist dan und wan meist bei Nacht und meiner Weil solchs gemald oder gerissn Tun gemacht.“

Außer der kleinen und großen Holzschnittpassion, die er seiner eigenen Angabe nach kopiert hat, fanden sich im Besitze des Ingenieur Sechter in Prag 1794[39] und dann später auch in

[39] Meusel, Neues Museum f. Künstler u. Kunstliebhaber, Leipzig 1794 S. 239; Joseph Heller, Das Leben u. die Werke Albrecht Dürers. Bamberg 1827 S. 93; Frenzel, Die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen des Grafen Franz v. Sternberg Manderscheid, 5. Bd. Dresden u. Leipzig 1845 S. 45 ff; Katalog der Kupferstichsammlung von Meyer in Hildburghausen, Leipzig, 1858 S. 39 Nr. 577—85: Handzeichnungen von Anton Moller (Versteigerung den 25. Jan. 1858). — Die beiden Kataloge sah ich in der Bibliothek des Dresdener Königlichen Kupferstichkabinetts ein. Seit ihrer wahrscheinlich getrennten Veräußerung im Jahre 1858 scheinen die Blätter verschollen; wenigstens ist es bei der Menge überhaupt vorhandener älterer und neuerer Dürerkopieen ungewiß, ob die 1898 bei A. G. Börner in Leipzig im

den Sammlungen des Grafen Sternberg Manderscheid und Meyer-Hildburghausen, wohin die Blätter nacheinander gelangt sind, noch Kopieen des Dürerschen Marienlebens sowie nach einzelnen anderen Holzschnitten. Diese „meisterhaft ausgeführten, kostbaren Blätter", wie sie Nagler nennt, waren alle auf körnigem, braungelblich oder rötlich grundiertem Papier mit der Feder gezeichnet und weiß gehöht. Nach der Angabe in Frenzels Katalog sollen sie nicht nur das echte Monogramm unseres Künstlers, welches man in Naglers „Monogrammisten" [40] reproduziert findet, sondern auch fast durchgängig genaue Jahresangaben getragen haben, welche in den auf dem Schriftblatte überlieferten Zeitraum fallen. In den Jahren 1579—82, also fast unmittelbar nach Beginn seiner Lehrzeit, scheint er auf 36 Blättern, von denen die meisten 1580 datiert sind und die alle mit Ausnahme des fleckig gewordenen Adam- und Evablattes sich in trefflichstem Erhaltungszustande befunden haben, die kleine Holzschnittpassion (B. 17—52) kopiert zu haben, der dann 1582 die klug ausgewählten Nachzeichnungen der schönsten und stilistisch fortgeschrittensten Blätter der „Großen Passion", Abendmahl, Gefangennahme und Auferstehung, ferner von Einzelholzschnitten, wie der wundervollen Dreifaltigkeit, der Hasenmadonna, des Abendmahls im Breitformat (B. 53) gefolgt sind. Vorzugsweise dem Jahre 1563 gehört nach den überlieferten Datierungen die Entstehung der 20 Federzeichnungen nach dem Marienleben (B. 76—95) sowie der Kopieen nach der von Engeln gekrönten Maria und der Messe des Heiligen Gregorius an, während für 1584 nur der Holzschnitt des „Ulrich Varnbüler" in Betracht kommt. Wenn auch zugegeben werden

Katalog einer Kunstauktion aufgetauchten Dürerkopieen, deren Ankauf von der Leitung des Danziger Stadtmuseums, wie mir Prof. Stryowski mitgeteilt hat, auch aus diesem Grunde abgelehnt wurde, wirklich jene vermißten Möllerschen Arbeiten gewesen sind. Sie trugen nämlich nicht die bei Nagler reproduzierte Signatur und Papier und Tusche wiesen ihrem frischen Aussehen nach auf neueren Ursprung.

[40] S. 397 Nr. 911.

soll, daß diese Auktionskataloge aus Geschäftsinteresse wohl etwas allzusehr in Superlativen der Lobeserhebung schwelgen, so daß hier einige Abstriche geboten sind [41], so scheint es sich doch jedenfalls um solide gearbeitete und recht täuschende Kopieen von der Hand eines noch sehr jugendlichen Künstlers gehandelt zu haben, der sich auf diese Weise eine genaueste Kenntnis vom Stilcharakter eines großen, bewunderten Vorbildes anzueignen trachtete, die dann im eigenen Schaffen vielfach einen nachhaltigen Wiederhall gefunden hat [42].

[41] Besonders vom Marienleben weiß Frenzel nicht genug des Rühmlichen zu sagen: «Diese Folge von Federzeichnungen besitzt in ihrer Vollendung wohl das Kostbarste der Zartheit und des Charakters, übrigens die möglichste Treue mit den Holzschnitten, daß man sie fast für letztere ausgeben könnte».

Auf dem letzten Blatte der Folge steht die Inschrift von alter Hand: «Der prinzipal Ao. 1511 gemacht». — Auf der Rückseite des Verkündigungsblattes ist in »sehr geistreicher Zeichnung» ein Handwerker mit dem Hammer dargestellt welchem der Teufel erscheint. Das Blatt des «Varnbüler» trägt links oben die Bezeichnung: «Das Orgnal Ao. 1522 gemacht, nachgerissen 1584».

[42] Eine angeblich von Möller stammende Handzeichnung «Simson mit dem Löwen», welche Baurat Cuny-Elberfeld (früher Danzig) auf einer Auktion bei Börner in Leipzig erwarb, erwies sich nach Signatur u. Jahreszahl als Werk des jüngeren Cranach.

Lebenslauf.

Ich, Walter Gyßling, evangelischen Glaubens, bin am 9. November 1889 als Sohn des verstorbenen Kaufmanns und Rittergutsbesitzers Richard Gyßling zu Königsberg i. Pr. geboren und besuchte daselbst das kgl. Friedrichskollegium. Im März 1909 legte ich an dieser Anstalt die Reifeprüfung ab und bezog zunächst die kgl. Albertusuniversität meiner Vaterstadt, um Germanistik und deutsche Literaturgeschichte zu studieren. Hier wie besonders in München zogen mich jedoch dann in wachsendem Maße die Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte an und eine Reise nach Kopenhagen sowie ein Ferien- und Studienaufenthalt in Oberitalien, insbesondere Venedig wurde mir für die Wahl dieser Wissenschaft vollends bestimmend. In München, Berlin, und Königsberg besuchte ich namentlich die Vorlesungen der Herren Professoren Wölfflin, Haendcke, Riehl, Voll, Burger, Kehrer, Frey, Rintelen, Weisbach und Hildebrand und hörte daneben noch bei Wolters, Kekule von Stradonitz, Roßbach Wrescinski, Baumgart, Erich Schmidt, Geiger, Dessoir, Simmel Ach, Goedeckemeyer und Krauske archäologische, literaturgeschichtliche, philosophische und gelegentlich auch historische Vorlesungen. In erster Reihe bin ich jedoch Herrn Geheimrat Haendcke in Königsberg, der auch die vorliegende Arbeit veranlaßte, sowie

Herrn Geheimrat Wölfflin in München für mannigfache Förderung meiner Studien und reiche, wertvolle Anregungen zu aufrichtigstem Danke verpflichtet,

Zur Anfertigung meiner Dissertation waren in letzter Zeit noch vielfache Reisen, namentlich ein wiederholter, längerer Aufenthalt in Danzig, Berlin, Dresden und München sowie ausgedehnte Fahrten und Fußtouren in Ost- und Westpreußen erforderlich. Das Rigorosum bestand ich im August 1914, und seitdem stehe ich ununterbrochen im Heeresdienst.
